سيف الرحبي



ذاكرة الشتات

منشورات : دار الفارابي - اتحاد كتاب وأدباء الامارات

اهداءات ٢٠٠٣

اتحاد كتاب و أدباء الإمارات

دولة الإمارات العربية

ذاكرة الشتات



سَيف الرحبي

ذاكرة الشتات

دار الفارابي

اتحاد كتاب وأدباء الامارات

ذاكرة الشتات

منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات ـ دار الفارابي

التأليف سيف الرحبي

اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات
ص. ب. ٤٣٢١/هاتف: ٣٦٤٤٠٤ الشارقة
ص. ب. ٢١٦٧/هاتف ٣٣٩٦٦٦ أبو ظبي
دولة الإمارات العربية المتحدة

دار الفارابي
ص. ب. ١١/٣١٨١ ت: ٠١/٣٠٥٥٢٠
بيروت ـ لبنان

الطبعة الأولى ١٩٩١

الإهداء:

الى مبارك

الذي غدرته المسافة فرحل باكرا...


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تقديم

هذه الكتابات المختلفة، كتبت في سياق كتابات أخرى منذ مطلع الثمانينات وحتى أواخرها. . توزعها في هذه الرقعة الزمنية كان أيضاً توزعاً في المكان الذي كتبت فيه، البلدان التي أقمت فيها وعملت كمحرر ثقافي أو مراسل في الإطار نفسه، لذلك فبواعثها لحظات جدل وردود أفعال والتباسات، إذ ليس ما هو واضح في مشهد الثقافة العربية، المضطرب والباحث عن ذاته وسط ركام المعارف والخطابات المنجزة والمكرسة من كل حدب وصوب. . . وسط زمن لخصت كثافة مآسيه ومهازله فترة الثمانينات بشكل صاعق.

إنها ضمن أصداء هذه المرحلة من التفكك والانهيار. بالطبع هذه الكتابات لا تتوخى «التمنهج». ولا تطمح ولا تحبّذ، إنها هواجس وانطباعات شخصية تتوسل مناحي معرفية شتى تندرج ضمن الأدب والفن، تؤشر إلى رؤية قلقة عبر المقال وعبر أعمال الآخرين. . . أحياناً يستعذب المرء أن يرى ذاته متشظية ومبعثرة في أعمال أخرى يقرأها بمحبة. . . الأعمال الأخرى في مثل هذه الحالة، ذريعة للتعبير عن الذات وأزمتها. بداهة من غير تقويلها ما لا تقول أو تحاول

ذلك: إنها نوع من الاختيار والاصطفاء.

هناك، أيضاً، كتابات في السينما، وهي تندرج في سياق الإشارات نفسها. وقد يتساءل البعض عن جدوى الكتابة في السينما لظروف مختلفة. وأعتقد أن المسألة، بجانب كونها مزاجاً شخصياً وفكرياً خاصاً، ولها صلة بمشكلات الأدب والمعرفة، تتعلق أيضاً، ببلدان يتصاعد فيها اكتساح النتاج الهابط والرخيص سينمائياً وتلفيزيونياً، ثكنة ضخمة من الثرثرة وتسويق قيم الانحطاط الشامل. فالكتابة بوعي آخر في هذا المجال ليست من قبيل «اللاجدوى» بالمعنى العامي للكلمة.

التساؤل في هذه البلدان أصبح يطال الكتابة بصورة عامة. لماذا تكتبون؟ والسؤال توأم سؤال آخر، لماذا تفتح هذه السوبر ماركت ولماذا تبني هذه العمارة؟ وكم تجني من الأرباح جراء مشروعاتك؟

السؤالان ولدا من رحم واحد، رحم ذهن الاستهلاك الغارق حتى أذنيه في وحل التفاهة ولمعان المظهر الكاذب. هذا الذهن، الذي أثرى على حين فجأة وبعيداً عن أي جهد اتصف به البشر في تاريخهم، أثرى على نحوٍ هائلٍ ولم يكد يعرف بعد، الطريق المؤدي إلى محو الأمية، دعك مما هو أبعد.

هذه الأسئلة في مثل هذا المناخ أمر طبيعي.
القمامة تفتح فمها لغضب الريح.

لكن الكتابة الحقيقية ستبقى معبّرة عن نبض وروح، وسط هذا العماء الساحق، ستبقى علامة وحيدة في إرثٍ ليس له من علامة في

قادم الأيام. وحين (يختنق صوت هذه الكتابة فثمة فجر مخيف يقتحم سماء البشرية).

لقد أطل هـذا الفجـر لكننا ننتظر بزوغه الكامل.

ماذا يجمع هذه الكتابات عدا صفة الأدب والفن؟

أعتقد أن هناك خيوطاً أخرى تشد أواصر شتاتها، ـ كما سيلاحظ ـ في معـظمها، خيـوط حياة مشـتركة بـين مناخ الكتـابات وشخـوصهـا وعنـاصرهـا، وإن اختلفت مستـويـات التنـاول والأسلوب في بعض الأحيان فذلك راجع إلى شتات زمن كتابتها.

كتابات لا تجعـل هدف الإقنـاع بتقنياتـه المختلفة، نصب عينهـا، لكنها لا تُخفي رغبة قراءتها وهذا هو سبب طباعتها وتـوزيعها قبـل أن تذهب أدراج الرياح.

سيف الرحبي



مقالات في الأدب



جدل اللحظة الشعرية الراهنة

في الكلام عن الحداثة، لا يمكننا إلاّ فتح بوابة الجدل بشكل تدريجي وتلمس نقطة انطلاق من قلب الركام والتجارب التي أوصلت الحداثة الشعرية العربية إلى ما هي عليه الآن.

نقطة الانطلاق هي نقطة البحث في قلب المنجز والمتحقق إبداعياً موصولاً إلى ما لم يتحقق بعد، إلى القارة المجهولة التي يحاول التعبير الشعري الجديد ملامسة تضاريسها الوعرة... الحياة العربية تتهشم يوماً بعد يوم «واقعاً وفكراً» وتتهشم معها أدوات وتصورات كثيرة كانت جنينها الطبيعي أو المشوّه لا فرق. إنها برهة ذات مسار متعرج وخصوصية معقدة. وحين نفتح بوابة الجدل الحداثي من طرف واحد هو طرف الشعر، رغم أن هذا المصطلح يحمل في فضائه مدارات أخرى متشعبة، فربما لأنه يؤشر أكثر من غيره لخارطة هذه الحداثة بنياتها المتعددة. وليس هذا الرفض والقبول والضجيج المتصادم الأطراف في غابة الشعر العربي، إلاّ دليل على دوام مثوله الأقوى في الذاكرة العربية... خط تطور هذه الحداثة، هو خط تصادم

الحساسيات والرؤى في حقبة مليئة بالمجازر والتمزقات الاجتماعية ـ الثقافية ومقدرة الاستلاب الكبيرة التي يمارسها «الآخر» صاحب المائدة الضخمة في الحضارة البشرية المعاصرة، ودائماً في خضم هذا المسار المشوش والمتدثّر بغموض الكارثة، تنفجر بؤرة الحساسيات الجديدة لتقذف جرح أسئلتها على المستتب الواضح، بشكل سرطاني في الثقافة كما في المجتمع. في رحلة المغامرة لهذه الأسئلة المهمشة مؤسسياً، تتضح ملامح البحث عن لغة جديدة، لغة تكون أكثر تجسيداً لجانب المكبوت والمقصى في الواقع والجسد النازعين إلى خلع جلدهما الذي أصبح لا يطاق. لغة أكثر انغراساً في زمنها ونزيفها الهذياني العاقل، وما تشهده لغة الشعر العربي ومنذ السبعينات امتداداً إلى ما قبلها، القريب أو ذاك الموغل في التاريخ، من خلخلة ورغبة تعبيرية ونقدية تمس الحداثة من داخلها، يؤرخ بدءاً إلى زمنٍ أو أفقٍ حداثي آخر كما تبينت ملامحه الأولى في النص الشعري الجديد وأصبحت لحظة البحث عن الملامح المفارقة لهذا النص الجديد مسألة ذات أهمية أمام ركام «النمطية» و«الارتدادات» الشعرية التي يملأ لغوها المكان مستخدمة تلك التركة البائسة من العبارات والمصطلحات التي كان السلفيون يستخدمونها ضد الحداثة بعد انطلاقها ولكن ضمن ديكور آخر.

هكذا تنقلب الأدوار والمواقف وتتجلى هلامية المشهد عن ضوء البدايات لذاكرة تتأسس وسط ولائم فاخرة من الهزائم والجثث التي يحاول أن يطلع من جنباتها النصّ الجديد واللغة الجديدة... لكن هذا النص الجديد أيضاً، ليس بهذه البراءة التي نسبغها عليه؛ فعربة الحداثة يمكن أن يمتطيها الكثيرون ويختلط الحقيقي والزائف تحت

جلبتها الغاضبة وإن كان هذا لا يبرر، بالطبع، هجوم «السلفيين الجدد» وهنا تتضح أهمية الفرز واستخدام معايير جديدة للقيم الإبداعية التي يؤرخها النصّ الجديد، هذه المعايير والأدوات سيساعد على استجلائها تحقق هذا النصّ. إذ ليس جاهزية هذه الأدوات يمكن أن يؤدي إلى نتائج جيدة في هذا المجال. فمثلاً ناقد طليعي مثل الدكتور كمال أبو ديب، حين يقترح لدراسة الشعر العربي الحديث المنطلق التالي: «ولعل أبرز ما يتجسد في هذه الحركة هو الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً وثابتاً إلى كونها سلسلة من الإمكانيات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة في قاموسيتها إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية في جسد النص الأدبي بإمكانيات متعددة مثرية إيّاها بهذه التعددية وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي يمكن أن تقلّص إلى الدلالة القاموسية الواحدة».

إن هذا «المنظور» النقدي الصحيح لم يعد يعني مقاربة جديدة، مثلما كان في الخمسينات. فالجديد الآن أكثر تعقيداً من هذه الشخصيات الأولية لمسار الحداثة والتي تنطبق على جبران خليل جبران والسيّاب كما تنطبق على عباس بيضون وقاسم حداد وعبدالله زريقة وعبدة وازن وأمجد ناصر.

من هنا راح، لاحقاً، الدكتور كمال أبو ديب يوسّع أفق دراساته حول الشعر العربي المعاصر، مكتشفاً، بحسّ ناقدٍ أريب، علامة الأصوات الجديدة وتميزها.

ومن هنا تأتي ضرورة مسألة الحداثة عبر رؤية جديدة. . . لا

تتصل بما قبلها إلاّ بطريقة النفي الخـلاّق. فاللغة الجديدة في جموحها إلى النقض وارتياد قفار جديدة في التعبير تخلق لنفسها فضاءً خاصاً تمارس فيه الرفض بضوابط أقل مما كان عند شعراء المرحلة السابقة، حيث العقلنة والتصميم في الحقل الشعري الذي تتداخل فيه الوقائع، وقائع تاريخ حقيقي ومتخيل مع الشخوص برموزها وفق حساسية الوعي السائد لتلك المرحلة... إنها مسألة تاريخية الشعر في سفره الكلي نحو المجهول...

النصّ الشعري الجديد يتعاطى مع اللغة وأدواتها، مع الواقع وحركته، بشكل يختلف عن مرحلة التعاطي الأولى في الحداثة الشعرية. التعاطي أو التعامل مع الأسطورة، الرمز، الإيقاع، انصهار هذه العناصر في القصيدة، في الصورة الشعرية المركبة تلك، التي لا تلامس عناصر الواقع إلاّ كي تقذفه في أتون مخيلة مفعمة بالغرابة.. أو عبر دفق اللغة في جريانها إلاّ ما يشبه «التكسر الهذياني»، لكن ليس عبر مثنوية الصورة وبتوحد أكثر من التفصيلي والجزئي أو اختزال الجملة الشعرية إلى حدّ خنق نفس اللغة أو... إلخ ربما هذه «الاتجاهات» الثلاثة هي الغالبية في النصّ الحداثي الجديد. وبمختلفها تطمح إلى التعامل مع اللغة والأشياء بشكل أكثر تفجراً وجوانية و«غريزية» وخلق ذلك الصخب «للإيهام الملحمي» والقصيدة المتعددة الأصوات والرمز المحدد للأساطير.

هذه الاتجاهات أو هذه المؤشرات لاتجاهات جديدة في الحداثة الشعرية العربية التي يمكن أن نسميها مفصلاً آخر في مسار التصدع والتجديد في تاريخ الشعر العربي، مفصلاً في مرحلة، وليس مرحلة

ثانية أو «ولادة ثانية» بالمعنى التاريخي لهذه التعبيرات. وفي السياق نفسه ليس من الضروري التأكيد على بداهة وصلها بما تحقق قبلاً، كلُّ ما في الأمر هو استخلاص سمات تميزها، التي نحاول من خلال الجدل إعطاء صورة عامة لمسارها المختلف النازع إلى إعطاء فهم جديد لمصطلح «الحداثة».

فبالإضافة إلى ما تقدم من إشارات حول طبيعة القصيدة الجديدة هناك سمات التحرر من الأعباء البلاغية والزخرفة التي يتم كسرها لصالح آفاق تعبيرية أكثر سعة، تلم شمل هذا الحطام المتشظي في أحداقنا وقلوبنا. وهو ليس إقصاء للبلاغة النابعة من قلب التجربة بل إقصاء للبلاغة الديكورية الرائجة والمعرقلة لتفجر جوانية الكتابة التي تخلق طقس بلاغتها بغير أفكار نماذج منجزة سلفاً أو هكذا تطمح، وهنا تصبح «المغامرة التعبيرية» شرط كل كتابة جديدة، تصبح ذات منحى آخر.

هكذا ينزاح المشهد الشعري الحالي عن هذا الترجرج وعدم الثبات والاستقرار على أسلوب أو نمط. حتى عند الشاعر الواحد نجد أكثر من خيار تعبيري فإلى أيّ مدى يؤثر ذلك في التواصل التطوري لتجربة الشاعر؟

تلك مسألة أخرى. لكن المتضح هو هذا التنوع التجريبي القلق، وكأنما يعبّر بصدق عن تلك البنية النفسية ـ التاريخية ـ المتصدعة في كل مستوياتها.

لا شك أن الحداثة العربية في تجلياتها الحقيقية تملك سياق تاريخها الخاص. والنظر فيها على ضوء حداثة الغرب الأدبية لا يتم ميكانيكياً

بـل من باب رصـد المتغيرات في بنيـات هذه الحـداثـة وفق ظـروفهـا الخاصة، لأن وصل هذه الحداثة بمنابع تراثها دفعة واحدة، قبل النظر في تأثيرات سـابقها المتحقق في حـداثة الغـرب، مسألـة تحمل مخـاطر إدعـاء أصالـة مفتعلة تمليها ردّة فعـلٍ تجاه الاستـلاب الذي يمـارسـه «الآخـر»، الإشكاليـة التي تسكن الوعي والـلاوعي، ومن هنـا تـأتي موضوعية التعامل معها. فلا يمكن القول إن هذا الشاعـر هو امتـداد «لمسيحية شرقية» أو «صوفية عربية» أو. . . وغض الطرف متجاوزين تلك الإشكالية المعرفية التـاريخية التي تـربض على مجمـل الحياة. إننـا نناقش التأثير والخصوصية معاً. نجد أن ضمن السمات المفارقة للشعر العـربي، إضافـة أو ثمرة، لعـدم الاستقـرار النمـطي، نجـد تـواري الأسماء الكبيرة إلى حدٍّ بعيدٍ، والتي لعبت دوراً تـأثيريـاً أقوى من ذي قبـل في الثقـافـة والشعـر مثـل «سـان جـون بـيرس»، «أليــوت»، «باوند». . . إلخ من كلاسيكيي الحـداثة الأوروبيـة المتينة، وحلول أخرى، بعضها شكّل انفجاراً في قلب تلك الحداثة وردّة فعـلٍ عنيفة على بربـرية الحضـارة وقيمها مثـل «آنتوثـان آرتو»، «هنـري ميشو»، «ديـلان تومـاس»، «يانيس ريتسوس» وغيرهم من شعـراء الهاويـات والتدمير، مدفوعين بحساسيـة شبه عـدمية تجـاه ما هـو قائم. لا نـودّ الدخول في تبيان تفصيلي لشروط هذا التحول أكثر من الإشارات التي مرت. لكن سياق التجربة التـاريخية للفـرد والمجتمع من الستينـات، ربما هو المفصل الأساسي الذي يضيء جوانب هذا التحول في جوانب قـوته وضعفـه ويعطيـه «شرعيته»، إن كـان بحاجـة إليها، في غـابـة الشرعيات التي لا حصر لها. . وحين ننعت هذا الشعـر، الذي نحن بصدده، بأنه «جديد» و«حديث»، رغـم الفارق بين التعبـيرين، فإننـا

نعي منـزلق إسقـاط الشعـر في المحدودية الـزمنيـة كما هي عـادة «المـوضات»، لكن كـما أشرنـا من بـاب استخـلاص مـلامـح معينـة ومفـارقة للغـة النص الشعري الجديـد، الـذي لم يصـاحبـه صخب تنظيري، مثلما حصل لشعراء المرحلة الأولى باستثناء بعض المقالات. ولـذا بقي الالتباس يمـلأ تخومـه بصباب الخلط بين الحقيقي الأصيل وعكسـه، وبقي شعراء في الـظل وهم الأكـثر جـدارة من الكثير من أولئك الذين كـرسهم الإعلام العـربي منذ زمن يمتـد في عمر الحـداثة الشعرية عربياً. . . .

وباستثناء القصائد والأسـماء الكبيرة، التي تحققت إبـداعياً في هـذا المجال وصارت علامات في إرث الحداثة الشعرية العربية، فقد وصل الشعـر بعـدهـا إلى النمـوذج الجـاهـز ينحـو الجميـع منحاه، وتكتب القصائد، ليس وفق الإيقـاع النفسي والحياتي ورؤيـة الذات الشـاعرة للوجود والتاريخ، وإنما وفق تلك المقاييس المعدة سلفاً؛ وصار الشعـر يخسر نفسه وزمنه وهـواجس معيشه نتيجـة هذا الاجـترار لقيم مرحلة مختلفة في أصعدة شتى واجترار قيم جهازها التعبيري.

من هنا بدأت تتضح ملامـح جديـدة في شكل التعـامل مـع اللغة والوجود في النص الجـديد، إذ ليس هـذا التعامـل أسير خـارجٍ تمليه ذاكرة ثقافية، بقدر ما ينزع إلى استبـطان حقيقة داخليـة والقبض على الواقع في إنكساره وحركته وتحولاته اللامرئية. . . حتى الشعـر، الذي يلتقط تفاصيل هذا الواقع بكل عريه وقـرفه (عبـاس بيضون مثـلاً)، يخلق معاناته الخاصة مع اللغة، حيث يعمل عـلى التفاصيـل والأشياء المبعـثرة، ويتم الارتقاء بهـا وكشف الخفي فيهـا وتصعيـدهـا إلى جـو

مـاورائي ـ بالمعنى الشعـري ـ يشبه تنـظير «جودار» عن الفيلم التسجيـلي «التسجيـلي والإخباري همـا أنبل الأنـواع. فهـما لا يبحثـان عن الآني لذاته بل لما يفرزه من اللانهاية».

تبقى الحداثة، دوماً، ذلك المشروع الناقص، واكتماله المتوهم يعني سقوطه في شرك الدوغمائية والتكلّس، أي موتـه أو تحولـه إلى مؤسسة قمعية، ويبطل أن يكون مشروعاً وفعل شعر وحياة يشهد بصدق على كل الأزمنة، انطلاقاً من زمنه الراهن. . . وربما جماع السجـال حولـه يدل على أن اكتماله في نقصانه، في نفيه المستمر لذاته وحاجته الدائمة إلى التشرد وراء ظل يختفي في دهليز أسئلة لن تكتمل.

التغريب والأصالة في العمل الأدبي

كثيراً ما تتردّد في الثقافة العربية مصطلحات فقدت، بحكم الاستعمال السيء، كل دلالة تاريخية وفكرية، وأصبحت ضمن قطيع العبارات المجانية الأخرى، يختبىء في معاطفها العاجزون عن تقديم وفهم الجديد المنبثق، دوماً، من ذاكرة تتأسس. . . ربما كانت ثمة دلالة لمصطلحات مثل «الأصالة»، «التغريب»، «الواقع» في لغة الحداثة. لكن طغيان النماذج الجاهزة والأدوات الجاهزة، التي من خلالها يتمّ التعاطي مع النصوص وعدم التعاطي مع أفق التجديد والحداثة بصفتهما عملية بحث في قلب المعيش وعملية تدمير وبناء مستمرين في اللغة، أدّى إلى فقدانها تلك الدلالات العميقة وتحولها إلى هراوة لنفي أيّ تطورٍ إبداعي. . . فكل عمل يخرج على حظيرة المعايير المستقرة في الذاكرة الثقافية ويجرح ثوابتها، يقذف بفقدان الأصالة وعدم التعامل مع واقعه الخاص.

أصبح هذا التعامل تقليداً شائعاً في الثقافة العربية. فالواقع هو الفهم الحدثي للأشياء، وعلى النص أن يكون الصدى الانعكاسي لما

يجري، كي يتمّ تعميده واقعياً، وإلاّ فهو خارج الواقع وقادم من كواكب أخرى، وليس خارجاً، ضمن ضرورة لا مناص منها، من رحم هذا الواقع. لكن طرائق التعبير وعمق تعاطيها مع حركة هذا الواقع هو الذي أعطى النص أبعاداً لغوية ودلالية أخرجته من دائرة الآني إلى برهة أعمق، ومن خلال الشكل، الذي ينفي نفسه باستمرار كي يكون مفتوحاً على الاحتمال، وصولاً إلى رؤية أكثر استيعاباً للإنسان... الواقع. هذه النظرة، بالطبع، لا تتبنّى، أيضاً، «لغوانية» تعتمد على التوالد اللفظي، لتخلق نصوصاً باسم الحداثة، لا معنى لها ولا طعم، لكنها ترصد تلك المجانية في طرح المصطلحات والتي أدّت إلى التقليل من شأن النصوص الهامة لصالح أخرى، أحياناً لا تستحق حتى النشر. ولعبت المؤسسات والتكتلات السياسية والمصلحية، البعيدة عن قلق الإبداع، دوراً في الترويج لهذه المفاهيم الخاطئة.

فالواقع والأصالة كثيراً ما نسمع ونقرأ من خلال الاستناد إليهما، وقد تحولا إلى مؤسستين لمحاكمة النصوص محاكمة بوليسية تؤدي إلى انعدام النص والتشهير بصاحبه من غير قراءة حقيقية تكتشف ما يميز هذا النص عن غيره من قيم فكرية وجمالية، وكأنما الأصالة تتنافى مع القيمة الإبداعية وهي قرينة التسطيح. وكيف يمكن لنصٍّ راقٍ في مستوياته المختلفة إلاّ أن يكون أصيلاً وواقعياً؟ لكن الإشكالية تكمن في كيفية التعاطي مع هذه المفاهيم.

من البديهي أن الكاتب يحاول أن يعيش كل الأزمنة المعرفية ويستفيد منها داخل زمنه الراهن ليكون جديراً بالتعبير عن واقعه

وزمنه بأصالة، عليه أن يتشرد في دروب وأقاليم مختلف التجارب والثقافات، في مستواها المحلي والكوني، لكي يستطيع أن يكوّن خصوصياته التعبيرية عن الذات والواقع والتاريخ، والتي سترتفع بسبب طرائق التعبير والوعي الحاد بالأشياء إلى لغة مقروءة في بيئات ثقافية متعددة في العالم. فالإبداع الإنساني لا بدّ أن يوحده في النهاية هم الوجود المشترك، وليس استيهامات محلية، أو عالمية، هي الأخرى من ضروب الوهم الخادع.

إنّ المناخات الأسطورية، التي ترتفع عبر خيال خلّاق عند «رشيد بوجدرة» و«ماركيز»، يمكنها أن تكون قرى ومدناً وكائنات آسيوية أو أفريقية أو أوروبية، رغم أنها تحمل بالدرجة الأولى ملامح واقعها الخاص. فكائن الفنّ ليس كائن الواقع المحدّد وإن كانت التسمية الأساسية مستمدة منه، لكنه تحول إلى شيء مختلف في تكوينه وسماته الجوهرية، شيء مختلف تماماً...

أيضاً هناك كلمة «تغريب» وهي الأخرى عود من أعواد مقصلة النصوص والفنون؛ فالنص الذي لا يفهم في مستوى دلالي واحد ومباشر يُرمى بتهمة التغريب. وإذا كان التغريب هو هذا فلا بدّ للنص أن يكون تغريبياً بشكل صاعق لكي يحقق ذاته كنص مختلف عن الثرثرة السائدة، أما إذا كان التغريب هو انسلاخ النص من ذات صاحبه ومكوناته التاريخية والزمنية وتحوله إلى نص غربي، فهو بالتأكيد تقليد أعمى مقابل للتقليد السلفي. لكن المطروح، في أحيان كثيرة، أن كلمة «التغريب» تقصد نصوصاً لا علاقة لها بهذا العمى التقليدي ولمجرد أنها تفاعلت مع منجزات إبداعية في أماكن وأزمنة مختلفة،

وكل كاتب أصيل لا بد أن يكون جزءاً من همـوم عصره وإشكالاتـه، خاصة في زمن وصلت فيه مركزية الحضارة إلى توحيـد الأطراف، بمـا يفرض ذلك، في جـانب من جوانبـه، انتشار رقعـة التواصـل الثقافي والأدبي، والتيارات الأدبية والفكرية في أوروبا، مثلاً، أخـذت الكثير من الحضارات الأخرى في صياغة خطابها، فالإبداع الإنسـاني في كل مكـان هو ابـداع تاريـخ الإنسان وملكـه المشترك في وجـه الـبربـريـة والجهل.

لحظة الكتابة وتاريخ الإبداع

لحظة الدخول في طقس الكتابة الإبداعية، لحظة بالغة التعقيد والالتباس، وبصفتها دخول في الزمن الآخر، الزمن النفسي للكتابة، وإلغاء للزمن الموضوعي، لا يمكن التعبير عنها وفق مقاييس محددة سلفاً ومتفق عليها. وكونها ارتطام بالمجهول، يطمح الكاتب التنزه في حدائقه اللامرئية، يأخذ التعبير عنها طرائق مختلفة حسب التجربة الذاتية المغايرة لكاتب عن آخر. لكن هذا لا يمنع من طرح رأي مستشف من تاريخ الإبداع ومتمازج ولو في حدود بسيطة مع تجربة خاصة.

هذه اللحظة التي تختزن في أحشائها أزمنة مختلفة وأجيالاً مختلفة، نجد فيها الرؤى والأفكار، متشردة، تبحث عن محيطها، عن مسكنها الطبيعي في اللغة المحتملة، عن مسكن تأوي إليه من لسعة البرد والسؤال.

يجلس الكاتب على منضدته يفترش
ليل العزلة

ثمة مطر في الخارج، ثمة شمس تصهر دماغ
الحجر. ثمة بكاء بعيد
جدران العالم تتهاوى في رأسه
ها نبع يجري، نبع ماء ودم.

لحظة الكتابة، لحظة حدسية ملتبسة. لا نعرف في البداية إلى أيّ مدى يأخذنا هذا الاصطدام والعناق مع الوجود وكائناته وهي تتشكل بطريقة أخرى... وحدسية هذه اللحظة وباطنيتها لا تتنافى مع «عقلانية» النص في تعبيره عن العالم، لكن هذا ما يجب اكتشافه لاحقاً، أي حين تتحول التباسات هذه اللحظة إلى عمل أدبي وفني منجز. وعبر هذا التصور يمكن للنص أن يشي بدلالات عقلانية أصيلة، تولّدها تلك اللغة المبحرة في ليل الوجود وليست لغة الذهن المنطقي حيث يكمن الفرق بين طبيعة النظر العقلاني في العلوم والبحوث وبين طبيعة الفن في مسارها المختلف.

يمكن أن نضيء لا عقلانية اللحظة الحدسية وعقلانية النص المنجز، أي ما يبدو تناقضاً في شكله الظاهر، بالحقائق التي توصل إليها الفيلسوف الألماني «فريدريك نيتشه» عبر دراسته لفلاسفة العصر الإغريقي الأول، فلاسفة المأساة أو ما «قبل سقراط»، وتمجيده لأولئك الأسلاف في اكتشافهم الحقائق العلمية والمعرفية من خلال «الحدس» وليس عبر السلالم والمعادلات المنطقية. ولا شك أن تلك الاكتشافات المعرفية أو «الأنساق الكبرى» كانت الجسد الذي عبرت عليه المعرفة في الأزمنة اللاحقة... واتسمت تلك الحقبة الفلسفية بطفولة شعرية، فكانت مسائل الفلسفة واكتشافات المعرفة معجونة

بمناخات الشعر، قصائد وحواريات إبداعية. والسمات نفسها نجدها في رؤى الحضارات الآسيوية وأساطير معرفتها ورؤاها.

ليست تلك الخصوصية بسبب بكارة تلك الحقبة المعرفية فحسب، بل تجلّت في أزمنة أخرى وعلى سبيل المثال، نذكر أن الصوفيين، الذين أبدعوا معرفتهم عبر خيالٍ حرٍّ وخارج أنساق التفكير السائدة، اتهموا بالغيبية ومنافاة التطور العقلي والتاريخي كما فهمه منظروا اليقين الميكانيكي، المادي. ولا أتعرّض، هنا، إلاّ لمثال الشيخ محيي الدين ابن عربي ونظريته «المركز والدائرة» وكيف أثّرت على «هيجل» حسب بعض المستشرقين ودراساتهم، أثّرت في عمود أساسي من فلسفته حول حركية التاريخ وفكرة التطور عند فلاسفة العصور الحديثة...

كذلك أعمال «نيتشه» في أواخر القرن التاسع عشر شاهدة على ذلك. واكتشافات «هنري برغسون» حول محدودية الذكاء الإنساني وإطلاقه لمخزون الطاقة الحيوية والحدسية.

وكذلك «فرويد» واللاوعي والنشاط الحلمي وفاعليته في حياة البشر.

كل هذه الاكتشافات التي تنزع إلى استبطان الوجود، أوصلت هاوية الشعر إلى أقصاها وجاءت المدارس الأدبية والفنية لتغنيها بالبحث والنصوص الإبداعية.

ربما هذه الإضاءات التاريخية السريعة تفيد في توضيح الالتباسات حول لحظة الكتابة أو ولادة نص ما واحتوائه على البنية التركيبية المتناقضة. فلحظة الإبداع الحقيقي هي لحظة الاشتباك مع هذا

الوجود بشروطه وتحولاته القاسية بشكل يضيئه الغموض. هي لحظة جنون حقيقي «ليس الخوف من الجنون هو الذي يدفعنا إلى ترك راية الخيال منكّسة» إنه جنون المبدع المفرط في رؤاه...

تاريخ الإبداع هو تاريخ الكتابة في هذا المناخ الحدسي، الجنوني، الإشراقي منذ ملحمة جلجامش وحتى رامبو والسيّاب، رغم ما يصاحب هذه الأعمال من سوء فهم في البداية. لكنها بالتأكيد، هي التي فتحت فضاءات جديدة للمخيلة البشرية المتحررة من قيود الواجب الأدبي البليد.

على عكس الأعمال المشدودة إلى مثال مسبق، سواء كان هذا المثال جمالياً أو فلسفياً أو سياسياً، وعلى عكس الأعمال «التقنوية»، التي تغرقنا في نصوص ذهنية وثقافوية متعالية بشكل فارغ، هناك، في الشعر العربي والعالمي تنتشر هذه الموجة من الشعر، شعر التحذلق التقني، شعر يغيب الحياة والإنسان ليحوّل اللغة إلى هيكل عظمي؛ إنه شعر الشطارة.

هذه الموجة الشعرية لا تقل خطورة، في نظري، عن توأمها النقيض، تلك التي تغيّب، أيضاً، الصوت الخاص. أما كيفية خلق المعادل الضروري بين التجربة والعفوية والتقنية فتلك عناصر التحدي بالنسبة لأيّ كاتب وفنان.

المكان وخصوصية الإبداع

كيف يمكن أن نكــون معـبرين فنيــاً عن خصـوصيــة مكـانٍ من الأمكنـة، عن روح هذا المكـان، الذي هـو المكـان الأول أو الـوطن أو. . . إلخ وأن يغذي هذا المكان صور الإبداع المختلفة بما كانه ومـا بقي طافحاً في ذاكرة ينغلها الاغتراب؟

ليس ثمة من أجوبة محدّدة لاختلاف التجارب واختلاف الشرفات النـظرية، التي يـطل الناظـر من خلالهـا إلى مسألـة المكـان والـزمـان وتجسدهما فنيـاً. وربما أفق التجـربة يضيء وجـه المسار الفني والكيفيـة التي تجعل الإنسان مشدوداً إلى مكانٍ دون غيره.

نـظرياً، يقلل «بـرغسون» من أهميـة المكـان بـإقصـائـه إلى الـدور الثـانوي كي ينسجم مـع نظريـة زمانـه النفسي وأولـويتـه. وآخـرون يعطون المكان الأولوية في تشكيـل الإنسان وتحـديد مـلامحه. . . وأيـاً كان فالفرد منّا يثق بأنه هو ذلك الكـائن (الزمنكـاني) وبنسب مختلفة. فالمكان الذي عاش فيه الإنسان طفولته، سواء كانت سعيـدة أو شقية من منـظور لاحق، فهي في كل الأحـوال (الفردوس المفقـود)، يـظل ماثلاً وكـأنه مـاسة في عنق الأبـدية؛ ومهـما تعدّدت الأمـاكن والسكن

تظل له مكانة خاصة في اللاشعور الفردي والجماعي، وخاصة حين يتعلق الأمر بالفنان الذي لم يستقر به المقام وظل شريد الزمن؛ المدن والطرقات ودهاليز الرعب اللامتناهي. دوماً نجد العودة إلى ذلك المكان، حيث الطفولة متحررة من كل الواجبات والشواغل البليدة وبكل التفاصيل الصغيرة والصداقات الساذجة، وكأنها عودة إلى الرحم الأول، الذاكرة الأولى. وليس الشعر في جانب جوهري منه إلّا استعادة لذلك الغياب الشفاف، الأكثر حضوراً من وقائع اللحظة. يقول (باشلار) في تحليله لطبيعة المكان الأول، البيت مثلاً، «يصبح بيت الذكريات معقلاً سايكولوجياً ويرتبط بالزوايا والأركان، بيت العزلة، حجرة النوم وحجرة المعيشة التي تنتشر فيها الشخصية الرئيسية. . . وبغض النظر عن ذكرياتنا فالبيت محفور بشكل مادي في داخلنا. إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية. بعد مرور عشرين عاماً، ورغم السلالم الكثيرة الأخرى، التي سرنا فوقها، فإننا نستعيد استجابتنا للسلم الأول فلن نعثر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء؛ إن الوجود الكلي للبيت سوف يتفتح لوجودنا. سوف ندفع الباب، الذي يصدر صريراً، بنفس الحركة، كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام إلى حجرة السطح البعيدة. إن ملمس أصغر ترباس يظل باقياً في أيدينا».

وإذا سلمنا بأولوية المكان الأول وانغراسه مثل صخرة مسننة في خلايا الإنسان ووجوده، وتلك حقيقة لا مناص منها، تؤكدها التجربة وتقادم الأحداث، التي لا تعمل سوى شدنا إلى المواطن التي سفحنا فيها دموعنا الأولى. يبقى كيفية التعبير إبداعياً عن ذلك المكان أو تلك الأماكن، وهنا يسود الساحة الأدبية والفنية بعض الآراء

المغلوطة يكفي أن نشير إليها. فحين يعتقد الفنان أو الشاعر أن اللوحة أو القصيدة، حين تعكس بيئة بتفاصيلها الواقعية الطافية على السطح، والتي يراها الجميع، أو يشير إلى أرقام معينة في التاريخ، أو أسماء لأماكن، يكون بهذا قد عبّر عن خصوصيته المكانية والزمانية، فهذا هو الخطأ في مسار فهم عميق لمسألة الخصوصيات. فالفنان أو الشاعر، هنا، لم يقدّم أي إضافة إبداعية إلى عناصر الطبيعة في تشكلها الأزلي، بل تمّ نسخ هذه العناصر بشكلٍ تبسيطي بعيداً عن المخيلة والتحويل الفني، الذي يمرّ عبر بناءٍ وهدم بالغيْ التعقيد حتى يتّخذ النص أبعاده التركيبية «كنص». من هنا وقبل البحث في مسألة المكان والزمان والخصوصيات، التي تتسم هنا بالافتعال، يجب البحث عن النص وأصالته الإبداعية. فالأعمال، التي لم تحقق ذاتها كإبداعات أو مشروع ينبىء بالدخول في مجاهل هذه الغابة، لا يمكن بحث أي قيمة في إطارها. فالمسألة، إذن، ليست مسألة أسماء وتواريخ فيها وبدونها يظل معيار القيمة الإبداعية منطلقنا، وهو الأساس في إقصاء الكثير من الأعمال الأدبية، التي دخلت عبر المحاور المراوغة والمغلوطة لمعنى التاريخ، المكان، الزمان، . . . إلخ لتؤدي إلى إلغاء وتسطيح المستور العميق من عناصر جوهرية تكوّن في مجملها موكب الحياة البشرية، وجرى تكريسها في النقد الإعلامي تحت مبررات ونوازع شتى. وبقيت الكتابة الحقيقية التي تعبّر بصدق إبداعي فذٍ عن روح المكان والتاريخ، بقيت تعاني اغتراباً مزدوجاً، إضافة لاغترابها في مجتمعات تعيش الأمية الثقافية والكتابية. وحجب غبار الاتهامات أفضل النصوص ليهيمن زمن الخطابة والنعيق المنبري ويرسم ملامحه لفترة من تهميش الكتابة والإبداع. وحين يتم نفي الكتابة، في تجليها

الصـادق والبعيد، عن الخـطوط الاستقـطابيـة في شكلهـا القـطيعي، نكون وصلنا إلى دائرة الانهيار واقتربنا من الكارثة، التي تلد نصـوص نقضها وتطرح إعادة النظر لغة وحياة.

الرموز والأساطير

«جوهر الرموز أن تكون رمزيا»

«جاك فاشيه»

بهذه العبارة البالغة الدقة والشفافية يحدّد جاك فاشيه، الـذي اعتبر لغـزاً سلوكياً وشعـرياً أثنـاء الحرب الكـونية الأولى وبعـدهـا. . هـذا الشاعر، المدوّخ، الذي لم يتردّد يوماً في قذف صنارته في هاوية العدم آنذاك، يحدّد بعمق العـابرين العـظام في دنيا الاستهـلاك المقيت، ما تعنيـه الرمـوز والكتابـة، ما تعنيـه مغامـرة الذهن البشري في فـترات احتدام القلق والضياع، حيث فقـدان العزاء الـوقتي سمة من سـمات الرؤيا الخارقة عند هؤلاء العابرين بنقاء الطفولة، من غير أن يتلوثوا.

ليست الكتابة عن فاشيه وأمثاله إلاّ ذلك التوحد مع الحيـاة، ذلك السمـو النبيل بـالروح. فـالرمـوز لا تخضع للتفكـير المسبق. الـطاقـة الحدسية، طـاقة الحيـاة، طاقـة الموت تبـدع رموزهـا الخاصـة عبر نهر الكتابة المندفع في اللامحدود. الكتـابة لا تستعمـل الرمـوز والأساطـير لبهـرجة ملحميـة مفتعلة، تدّعي التعبـير عن التاريـخ وهي، في واقع الحـال، إلغاء للتـاريخ الحقيقي، طـالما هي إلغـاء لانـطلاقـة الحيـاة وإحلال الذهن المنطقي الساكن محل دفق الباطن ومتاهاتـه، التي تفرز رموزها وأساطيرها عبر تدفق اللغة الباحثة عن صوتها الخاص لتحـوّل

الأثر الفني إلى رمز وأسطورة بالمعنى «البسيط» لهـذين الكلمتين. منـذ بداية الشعر (الحديث)، أخـذ أوائله من الأدب الأوروبي والإنجليزي خاصة، حيث سادت مرحلة «أليوت» و«باوند» وطغت مسألـة إدخال الأساطير القديمة إلى الشعر، وكان لذلك ما يبرره في تلك المرحلة من التاريخ الثقافي والاجتماعي وعلى صعيد الحساسية الشعـرية المستجدة وعـبر إنجاز روادهـا الأوائل. . . ثم أخـذت عن الكثير من الشعـراء طـرق استعمال الـرموز والأسـاطير منحىً تعسفيـاً ولا إبداعيـاً، نجـد الكثـير من القصائـد ليست أكثر من شعـرنة لأسـطورة معروفـة بكـل أحداثها وتفاصيلها، الشاعر هنا ليس أكثر من شاعر حـادثة تـاريخية، واقعيـة أو متخيلة، أي شبه معلّقٍ عـلى الحياة الأسـاسية لـلأسطورة، وفي أحسن الأحول ـ وهذا أكثر سيادة ـ يخضع تلك الأساطـير لأفكاره السياسية ومواقفه الجاهزة، وهنا نخسر الأسطورة والشعر.

هذا الهوس السـطحي بالأسـاطير، والتعكـز على أحـداث تاريـخ مضى، بصفتها رموزاً لأشياء محدّدة، قاد الكثير من الشعـر العربي إلى تماثل التجارب الشعرية، وبالتالي إلى انتفاء ديناميكية الإبداع، كما قاد أيضاً، إلى تقليص رقعة الشعر الحقيقي المفتوح على أفاق احتمالات لا تحصى.

هذا الاستعمال الساذج للأساطير ما فتىء يمارس بخفة دم شديدة، وأي «متشيعر» يكفيه أن يخبىء رأسه وراء أسطورة عظيمة، من حيث الأصل، ليكون شاعراً يعبّر عن واقعه الراهن كما يقولون.

الأساطير، تلك البحيرة العابقة برائحة التكوين الأول، ذلـك التيه الرائع في تخوم النفس، يجري تشويهها بفظاظة عـلى أيدي المتحـذلقين

والادعائيين، رغم تطور الوعي الشعري عربياً وعالمياً.

هذا التصور لا يلغي بل يؤكد على الحضور الأسطوري للنصوص الشعرية والروائية العربية، التي جاءت ضمن مناخ الخلق المتفرد، والتصور نفسه يؤكد بالدرجة الأولى على النصوص ذات اللغة الجارفة والمولّدة لرموزها الخاصة، اللغة التي تقترب من التلعثم البدئي لفرط ما تحمل من نزوع نحو الرقي، نحو تحطيم جسور العادة التي تحاول اعتراضها كمورث سيء.

يقول «موللر»: «استخدام الرموز والأساطير يعبّر عن حاجاته الروحية المتزايدة، ووفقاً لهذا يعتبر نمو الحدس معادلاً لنمو الرمزية الشعرية». لكن مقولة «فاشيه» ذات الجذر الصوفي، تذهب أكثر من ذلك، إنها الحجة الأكثر قتامة في وجه العالم.

حول اللغة الشعرية

المسافات، التي تقطعها طاقة القول الشعري، لا يمكن مقارنتها حتى بموكب القياسات الضوئية، لا يمكن القبض عليها بمبضع البحث الأكاديمي، كما لا يمكن التنبؤ بنهايات القصيدة المفتوحة على آفاق لا حدّ لها. قد يمكن تلمّس البدايات الصعبة للانطلاقة الشعرية، أي الدخول في اللحظة الخاصة والمشتبكة بأطراف الكون في علاقة بالغة التعقيد، لكن من يعرف، إلى أيّ مجهول تقودنا عربة المخيلة؟

الأدب حيلة فردية، يقول «مللر»، هذا إذا ابتعد عن نبض الحياة، عن الاندفاعة الحيوية لنزوع الأعماق، وتحوّل إلى حلية في صدر الافتعال اللغوي.

قد يدّعي الكثيرون أبوة أو تلمذة نجيبة لمفاهيم مثل (الحداثة)، (الجدة) و(الإبداع). لكن القلة فقط تستطيع تقديم عمل فني ينسف عفن العالم ويقيم بهاء الطفولة ويهز عتبة الهدوء الزائف الذي رسخته قرون الانحطاط.

القصيدة تستطيع ذلك حتى ولو عبّرت عن أقصى حالات الخراب

الإنساني، لكن لا بدّ أن يكون في أحشائها سمكة الطفولة. . . خاتم سليمان. كل الأعمال الكبيرة في تاريخ الإبداع تحتفظ بهذه الميزة، تراجيديتها تعبّر عن انسحاق طفولة البدء تحت شروط الاستلاب الاجتماعي والزمني، وهي بهذا تعيد إلينا ما فقدناه في جلبة اللهث اليومي تحت مظلة قسوة لا تحتمل.

أن تكون اللغة حاضنة التجربة والرحم المتبادل فهذا ما يعطي للعمل الفني مشروعية الفرادة والبقاء، أي الانعتاق في لغة التجريد (الذهنانية). ومخطىء ذلك الذي يرى في جموح المخيلة ابتعاداً عن الواقع، إنه الواقع في شكله الأعمق وبعده اللامرئي المتوّج بضياء الحياة الحقيقية ولذّة الكشف الخفي. وثمة فرق جوهري بين لغة التجريد الذهنانية ولغة واقع المخيلة والتجربة، المخيلة في الأولى مفصولة عن دفق المعاناة اللاشعرية وحرارة التجربة، لغة التجريد بهذا المعنى، ليست أكثر من جثة أنيقة ومزركشة بالأوسمة، أما تلك المنبثقة من فرن الإحساس فهي التي تكتب قصيدة الحياة مع توالي الأزمنة.

من هنا يمكن الفهم أن اللغة الميتة هي الإعلان عن موت صاحبها أو بصورة عامة عن موت بنية فنية كاملة لم تعد تواكب الحياة في اتساعها وتقلبها المستمر، وما هذا التكرار والتماثل في الكثير من الشعر العربي إلّا تعبيراً عن عطب الجهاز التعبيري عند أصحاب هذا الاتجاه الواسع، الذي يدفعه التخبط إلى استعارة وسائل غريبة على الأدب والفن، غالباً ما تكون مستمدة من ترسانة الأفكار المنجزة سلفاً. وهنا، أيضاً، تستحيل القصيدة إلى ذاكرة ثقافية وسياسية محضة ويفقد

الشعر ماهيته وشرطه الخاص.

أما اللغة، التي يعاني صاحبها من ألم الانحطاط ويحمل حلمه النازع إلى «حيث المجرى أنقى وأندى» فهو الذي يحمل قلق لغة جديدة تخترق نجوم المألوف وتشع بمستويات دلالية متعددة لا تستطيعها اللغة العادية من غير أن نسقط في الذهنانية المترفّعة من غير جدارة تخولها ذلك.

أطرح مسألة اللغة مدركاً أنها التعبير الواسع عن التاريخ والحياة في شموليتها. فالإنسان، حسب (ملارميه)، كائن لغوي. واستناداً إلى كلام الناقد (يوسف سامي اليوسف) أن هذه المقولة ذات جذر أسطوري، ويذهب بعيداً حين يؤكد أنها وجدت مكتوبة على أحد المعابد الفرعونية. لماذا لا تكون كذلك إذا كانت هي نمط تفكير الفرد والجماعة منذ بدء الكائن البشري، وليست مجرد مفردات في سجون القواميس، وما كنّا بصدده، لغة الشعر، خاصة؟

أسئلة الكتابة

«إذا كان هناك ثمة شيء جهنمي وملعون حقاً في هذا العصر، فهو التـريث فنياً عند الأشكال بدل ان نكون كالمعذبين الذين يحرقونهم والذين يقومون بإشارات فوق محارقهم».

«انتونان أرتو»

الأسئلة حول الكتابة تستمر مثل وهج الحياة وصيرورتها اللانهائية، لا يهرم أفق إلاّ ليجد آخر، ولا يتحول معمار إلى أنقاض إلاّ لينبت عليه عشب أكثر نضارة وشراسة.

الكتابة، كما الحياة، حركة أبدية في غابة الأشكال التي تكتسب شرعية وجودها من هذه الأخيرة.. عبر تعاقب الأجيال الإبداعية والإنسان يبحث عن فريسته الهاربة دوماً في تخوم اللغة ليخلق المعادل الفني لتجربته الحياتية.. فالتجريب والبحث المضني عن فضاء جديد للكتابة ليس نزقاً عابراً، كما يزعم دعاة الجمود العقائدي والفني، أو «ولدنة» لا مبرر لها.. تاريخ الأشكال الفنية في حقول الخلق يعلّمنا هذا الدرس البليغ، فالحركات الكبرى في الفن والأدب لم تتكوّن إلاّ في أعقاب الكوارث والانعطافات الحادّة في تاريخ الأمم، حيث النفس البشرية تنفجر مخزونات آلامها وتمزقاتها معبّراً عنها في بحث المبدع عن لغة تستطيع استيعاب اتساعاته الرؤيوية.. عن احتدام أشواقه إلى حياة على نقيض الدمار المحيق.

كل لغة لا تتلاءم مع معطيات عصرها وتعقيداته لغة ميتة

بالضرورة، ولو كسب أصحابها شهرة لطابعها الحدثي والتبشيري، هذه البضاعة للكسب السريع لم تعد تغري أحداً عدا رديئي الذوق والسليقة. وحدها القامات الإبداعية العنيدة تبقى عصية على الزمن، معبّرة عن النزوع العميق للتوق الإنساني.

عبر العهود السابقة نحدّق في البوابات التجديدية آنذاك، ونجد: أبو تمام، المعري، المتنبي، أبو نواس قد كسروا العمود الفقري في جسد القصيدة التقليدية وأوصلوا لغة الشعر إلى أقصاها في التعبير عن الاضطرابات التي أنبتتها المدينة بإيقاعاتها المستجدة في الذاكرة العربية.

لا يختلف الأمر، في خطه العام فيما يتعلق بالحركة المعاصرة، إلاّ من حيث عنف الاهتزازات الوجودية التي لحقت بروح الإنسان المعاصر. فمنذ الحرب العالمية الأولى تتصاعد الحركات الباحثة بلهفة تدميرية، عن آفاق الاحتمالات التعبيرية التي تستطيع احتضان هذا النزف الكوني. . . «المستقبلية»، «الدادائية»، «السوريالية» وغيرها، استنطاقاً مرعباً لواقع تلفّه سحب الضياع والتشويش والحروب التي لا تهدأ إلاّ لتبقر أحشاءها في صورة جديدة ومتنوعة.

أليست تلك الصرخات المثخنة بكآبة المصير، التي أطلقها كل من رامبو، لوتاريامون، آرتو، مخاض لغة جديدة ولدها ذلك الارتطام المهيب بحائط اللغة؟

أليست هذه الأسئلة مطروحة بحدّة على الثقافة العربية، خاصة في هذه الحقبة التي تعرضت فيها كل المفاهيم والمعايير للتصدع والانهيار؟ أليس من المخجل أن يتزامن الهجوم على الشعر، الذي يبحث عن

أفق مغاير للنماذج التي كرست بعضها بصورة قسرية وسائل الإعلام المختلفة، أن يتزامن مع سقوط بيروت، والأنكى أن هذا الهجوم قادته صحافة تدّعي التقدم والحرية؟

إن البحث التجريبي لا بدّ أن يتسم بالفوضى، لكنها الفوضى التي يصفها المفكر «ليفي شتراوس» بالباحثة عن نظام أفضل للأمور. إذن ما المزعج لتلك الأسماء سوى أنها ترى في هؤلاء الأشقياء مروقاً عن استقطاباتها، التي أخذ الزمن الشعري والحياتي في تجاوزها. والصحافة الثقافية، التي تفرخ بيوضها في كل صوب، ليست في معظمها إلاّ تكريس لتلك الامتدادات المهيمنة على الساحة الثقافية تحت شعارات ومبررات شتّى، بعيدة بالتأكيد عن القيمة الإبداعية. فسرطان الاستبداد العربي يبسط ظلاله المخيفة مثل ذئب أسطوري ويحاصر كلّ إضاءة تفجيرية في نفق الجثث التي تتخبط فيها الحياة العربية منذ القرون.

الياس خوري:
شهادة الحرب اللبنانية

الياس خوري، الروائي والناقد اللبناني، يتابع رحلة الكتابة المختلفة عن ثوابت الرواية العربية ومناخاتها المعهودة، رحلة التجريب والكشف عن مناطق جديدة في لغة الرواية وبنائها الأسلوبي. فهو أحد الذين توسلوا طرقاً جديدة في التعبير عبر مسيرة الدمار الأقصى الذي حطّم الحياة اللبنانية تحت حوافره الوحشية.

كان لا بد لهذا الدمار أن يبدع لغته الخاصة ذات القدرة التعبيرية عن هذه الأرض المتموجة بإيقاع الجريمة البشرية، المكان الأكثر تعقيداً وضبابية من كل الأعمال والخطابات والحلول التي تتعامل معها بوضوح ساذج.

من هنا يشكل الياس خوري، في مستوى الرواية والقصة، علامة فارقة في مسار الكتابة العربية. فمنذ روايته الأولى (عن علاقات الدائر) بدأت تتكوّن عنده ملامح كتابة يتحول فيها الواقع إلى نفق كابوسي ليفرز قيماً بالغة القمع والبلادة. وكابوس هذا الواقع لا يتمّ التعبير عنه بلغة إخبار تقريري بل يحول إلى لحمة النسيج البنائي الشامل والملتبس، أي أن خوري أبدع ما يمكن تسميته بلغة الكابوس

من غير أن يقع في الشرك الكافكوي كما وقع فيه بعض الكتّاب العرب. لغة الكابوس، ذات التشكيل الصعب والخيال المتحرر من مثال الشكل المسبق، تصل ذروتها في روايته (أبواب المدينة) حيث نجد خراب الحرب وتمزق الأحلام والمقاييس الفكرية والسياسية، التي كانت مستقرة وهانئة قبل وقوع الكارثة، في مناخ كأنما بطل الرواية فيه يمشي في نومه أو يسبح في مياه أسطورية.

عبّرت هذه الرواية عن تهشم الحلم واغتراب الإنسان أمام واقع الحرب، الذي لم يختره بل وجد نفسه فيه مدفوعاً بغموض الفجيعة، كما لم تعبّر عشرات الروايات، التي كتبت بروح اليقين التحليلي، من غير أن نعثر فيها (أبواب المدينة) على أيّ إشارة صريحة للزمان والمكان، كأنما الياس خوري صنع أسطورة جديدة للقتل البشري. مارس الكاتب في هذه الرواية، اللوحة، تكسيراً عجيباً للغة، فالجمل عنده، أحياناً كثيرة غير مكتملة ومتلعثمة، لكن في سياقها العام أكثر تعبيراً عن هواجس البطل المجرّد من الاسم الراكض في يباب الروح.

في روايته الأخيرة (الوجوه البيضاء) نقرأ أسلوباً آخر في الكتابة يختلف في قسماته التشكيلية عن الكتابات السابقة، (الوجوه البيضاء) رواية الخراب في تفاصيله اليومية بلغة هذا الخراب من غير تجريد لغوي أو أسطرة ما. وذلك الهاجس التشكيلي السابق في التجديد وكتم أنفاس اللغة، يفسح المجال هنا لبطولة الخراب والتحدث عن نفسه عبر شخصيات استقاها خوري من معايشة الحرب اللبنانية ـ مفصحة عن دواخلها عبر أكثر من مرآة وزاوية، بلغة تصل مستوى

الإخبار الصحافي في كسر البلاغة التقليدية «الناس مشغولون هذه الأيام بقضايا أكثر أهمية من قراءة القصص والاستماع إليها. والناس معهم حق، لكن القصة حدثت، والحقيقة أنها لم تحدث. فقد قرأت في أحد الصباحات خبراً صغيراً في الجريدة (جريمة قتل مروعة في منطقة الأونيسكو)، ولا أعلم لماذا كلما قرأت كلمة مروعة تقفز إلى ذهني كلمة رائعة، فانطبعت العبارة في ذهني هكذا (جريمة قتل رائعة)».

هذه الجريمة المروعة الرائعة، هي مقتل السيد خليل أحمد جابر بشكل غامض يصل حدّ اللغز البوليسي، لكن الرواية تبقى مفتوحة على الاحتمالات ومن غير نهاية، كما أن معمار الرواية ليس له قرابة مع حبكة الروايات البوليسية.

الوجوه البيضاء تجسد محاكمة قياسية لفترة الحرب، يحشد فيها الروائي كل النماذج والمستويات الاجتماعية والسياسية، يقذفها في غرفة مليئة بالمرايا والدم، مستبطناً أسرارها وخفاياها، حيث تنجلي بشاعة الحرب واغتصابها لإنسانية الإنسان عبر مستنقعها الدموي، الذي لا يفرز غير التشوه والتدمير والساديّة.

الحرب، هنا، أنتجت قيم الانحطاط والقذارة وليست (تطهيراً للشعوب) كما تزعم المقولات التجريدية، التي تتفرج على الأمور من شواطئها الهادئة. وبهذا قدّم الياس خوري شهادته عن زمن الحرب وأطرافها. ولا يصل القارىء في رحلة المحاكمة والتحقيق في ظروف جريمة الحرب التي جسّدها مقتل السيد خليل أحمد جابر إلى نتيجة، لكنه يصل إلى الحقيقة الموضوعية الأليمة.

(الوجوه البيضاء) كشفت هزيمة الجميع أمـام عتمة المصـير وانفجار بؤرة العدوان في النفس البشرية.

وظل الخراب هو السيد الوحيد، الصادق الوحيد.

غسان كنفاني وما تبقّى لكم

«اكان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة؟»

من رواية «ما تبقّى لكم»

لا أعرف لماذا دوماً، هذه العبارة الكثيفة كغابة الحزن العربي، تطفح على سطح الذاكرة وتعرش فيها؟ وهل يأخذ هذا السؤال مشروعيته، رغم بداهته، في هذه المرحلة بالذات؟ وهل كان غسان كنفاني، وهو يستنطق شخصياته الروائية النازفة تحت صيرورة الواقع، الجلاد، ويعرف - وهو التراجيدي الفلسطيني - أن عبارته أو غاية نبوءته سوف تستطيل وتتسع على هذا النحو الفاجع؟

زمن الأسئلة، زمن النفي الكامل لكل الأجوبة الجاهزة، التي تتناسل عبر الأجيال في صحراء العري الصارخ لهذا الوطن. وغسان، حين تختزنه ذاكرتنا المغتربة (كالجرح الذي يختزن الصاعق) إضافة إلى سرده المدهش للانسحاق الفلسطيني، الذي هو في الوقت إيّاه التلخيص المكثّف للانسحاق العربي الشامل، خلق خلخلة لمجموع القناعات والقيم، التي تشكل نسيج المألوف والسائد، أي عمل تكسيراً وهدماً لحضارة الأجوبة وتفريعاتها. وهو حين يعمل ذلك لا يصوغ لنا أحلام المستقبل الوردية بمنطق التفاؤل الساذج، وإنما يقذف بنا من غير رحمة في جحيم الواقع الفلسطيني - العربي

السائر نحو انهيار أعمق ونحو جحيم أكثر فظاعة. فعبارة «أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم... إلخ» هي «الإصبع والجرح»، وهي «فصل في الجحيم» لكن ليس كفصل رامبو الهارب نحو حدائق الحكمة من تكنولوجيا الغرب وليس كجحيم سارتر حين «الآخرون هم الجحيم». إنها اجتماع الأضداد، إنها الاقتلاع والمنافي والنساء الملفعات بالسواد. وفي الطرف الثاني من المشهد «الكنفاني» هي قرون الانقطاع الحضاري، التي ولدت هذا المزيج الاستلابي بعناصره القامعة لأي طموح. فظلامية الحكم العثماني، التي قادت قبائل الوضع المنهار، هي نفسها مع استبدالها بمكياج حضارة الغرب المهيمن والمقتدر.

وغسان، حين يغوص كالمدية في أعماق زمن تتفتّت مراياه في عيوننا وأجسادنا، يخرج وهو مسكون بسواد المرحلة دون أن يتلوّث بها، وتظل عيناه تقدحان كالصقر المحاصر. فرواية «رجال تحت الشمس»، الصاعقة لأولئك الأربعة، الذين يموتون في الخزّان المغلق على صحراء اللهب والنفط في الحدود الكويتية، من دون أن يحاولوا قرع جدار الخزان، فضلاً عن فتحه، لهي الشاهد المضيء والنابض بأكثر من مؤشر على تفسخ المرحلة بمجموع عناصرها السالبة، الموروثة والمعاصرة، والتي تحمل في أحشائها بذور فنائها كما يقول (هيجل). وكأنما بغسان، وهو يحطم الزمان والمكان حيث الساعة والصحراء من المفاصل التي تتمحور حولها الرواية، يصرخ في وجه المرحلة: لا بدّ من استئصال جرثومة الدنس والعار، لا بدّ من فصد الشرايين... من عبور «المطهر» كي يستطيع الفلسطيني أن يقرع جدار الخزان ورتابة الزمن العربي المجسّد في ساعة الحائط في «ما تبقّى لكم». وفي

هـذه الروايـة يمضي قدمـاً في استخدام أدوات السرد، إذ يلعب (تيـار الوعي) الدور الرئيسي في استبطان عوامل الشخصيـات والكشف عن هويتها وزمنهـا. . . وبهذا استـطاع غسان أن يكـون الشاهـد الفاعـل والحقيقي على عري عصره وارتجـاج موازين القيم فيـه، حيث يتحول الجـلّاد إلى ضحية، وحيث الاستـلاب الداخـلي والخارجي والأشيـاء تفقد طعمها تحت وطأة القمع المتمازج مع الثروة.

وحين يحدق في الجهات الأربع لا يرى إلّا الأرض.
ها هو يتطهر من دنس العالم بعذوبة الأرض:
«أرض مزروعة بـالوهم والمجهـول، تتكسر كل أنصـال الفـولاذ في العـالم إذا مـرت فـوق صـدرك الأصفـر العاري».

يتحدث غسان، أحياناً، مثل كاهن في أسطورة قديمة واضعاً قارئه على عتبة الانهيار والحلم، الانهيار تحت وطأة التتار الغازي والكاسـح فكرياً وعسكرياً، والحلم، ذلك القادم من جهة الأرض.

خلعاء... النعيمي

لم يكن خليل النعيمي يبلغ الثلاثين من عمره حين أدار وجهه لبادية الجزيرة والفرات، بادية الشام، وهو ابن قبيلة من تلك القبائل الغائرة في تلك الحواشي الصحراوية، والتي تذكرنا بأمجاد فروسية باتت مضمحلّة. كان أبوه أحد مسؤولي تلك القبائل التي كانت تجتاح الصحراء من غير هوادة، وهو لم يكن يعنيه في تلك الفترة غير شغف الرحيل واكتشاف العالم.

كان طبيباً شاباً وكاتباً مبتدئاً، وكان العالم الذي خلّفه وراءه يعج بالأيديولوجيات والمنتفعين والمشاريع الوهمية، التي لم تغره إلّا بعزيمة الرحيل. كان حدس الفنان لديه يغلب فطنة الطبيب. اتجه إلى باريس، التي لم تكن تشبه باريس اليوم، وأيضاً كان للمغامرة طعمها الخاص. واصل جهده في الطب والكتابة حتى أصبح جرّاحاً في أحد مستشفيات باريس ومن أهم كتّاب جيل الرواية العربية الجديدة.

خليل النعيمي مع تقلبات الحياة ومرور الزمن، الذي تصطخب أمواجه بشدة في كتاباته، لم يفقد حساسية البدوي وخصاله وسحنة وجهه الحادّ، رغم أنه اخترق المدينة من بواباتها الكثيرة، ظلت ذاكرته

مكتنزة بصور الحياة الأولى.

منذ بداياته الروائية وهو يرسم خطاً تجريبياً بالغ الجرأة على الصعيد العربي، لم تعنه تقاليد الرواية العربية وتقنياتها المتداولة، بقدر ما يعنيه التعبير الصادق عن هذا الانشطار المريع للذات والعالم، حتى أن الروائي «رشيد بو جدرة» قال عنه، بأنه عمل في الرواية ما لم يعمله كاتب آخر.

في روايته الأخيرة «الخلعاء» يواصل نفس الخط الذي قرأنا في «الرجل الذي يأكل نفسه»، «والشيء» دافعاً لغة السرد إلى حافة التوتر والانفجار. في هذه الرواية لا نقرأ فصولاً وأجزاء ونثار أحداث وحبكات. فقط نقرأ جملة واحدة تمسك الرواية من أولها إلى آخرها وكأننا أمام عالم مترامي الأطراف أمكن اختزاله إلى جملة روائية واحدة من غير توقف أو تقسيم مفتعل. وعلى القارىء أن يركّز وينام ويستيقظ لاكتناه هذا العالم وسبر أغواره كأنما الكتابة عند النعيمي هي ذلك الدفق التلقائي من غير أن تكون وفية لتصورات مسبقة باتت في ذمة التاريخ. والملاحظ أن النعيمي في تجربته وتعبيره اللامألوف لم يستعر شخوصاً وأحداثاً من خارج واقعه ومسار حياته، أي لم يتوسل مناخاً استبهامياً أو استشراقياً. فكتابة النعيمي تعج بالجهال والصحراء والمدن والذكورة والأنوثة بأطوار مختلفة، تعج بالمتناقضات التي تسمى بيئة محدّدة وأناساً محدّدين وإن انفلتت من التحديد، لاحقاً، فبحكم انفتاح الأدب على اللامحدود في الكون.

كتابات النعيمي تثير الاختلاف أكثر مما تثير الاتفاق لأنها تشكل جرحاً

لتراكمات الذوق العام ومعطياته الجاهزة. هذا الجرح، الذي يلحقه النعيمي بحائط اللغة والعالم، هو وسيلة ثأره الوحيد من هذا العالم. إنه يمسك بمبضع التشريح لكن هذه المرة ليس لإصلاح الجسد البشري وعلاجه وإنما لتشريح اللغة والمجتمع.

حسان عزّت:
فرح التكوين الذي يلتهم نفسه

لم يكن حسان عزّت، في نصه الشعري الجديد «تجليات»، مقتحماً لمناطق تعبير جـديدة خـارج مناخـه الشعري المتحقق في ديـوانه الأول «شجـر الغيلان في البحث عن قمـر» بل ظـل متمترسـاً في تلك اللغة مـطوراً إيّاهـا وخارجـاً بها من الافتعـال البلاغي والـزخرفي إلى هـواء النصّ المتفجـر بعريـه الدامي ليـوازي حجم الصرخة. من هنـا نجد ذلك التماهي بين اللغة والإيقاع الداخلي من غير قسر. . . بل يتخذ، أحياناً، الكلام العادي وفق مـوقعه في سيـاق النص جزءاً حميـماً منه. أي أننا أمام تجربة تنمّ عن أصالة خاصة.

يبدأ حسان عزّت نصّه بفرح التكوين، تكوين البداية على صعيـد القصيدة، الذي هو في الوقت نفسه تكوين الوجود بمراحله المتواليـة. «أليس البـدء كلمة؟» تنهض القصيدة وينهض معهـا العالم بكـائنـاتـه وصخبه، الكل خارج من ظلمة الهيولي، الكل مبتهج بفرحة الخلق:

(في البدء كان الحب
نام في هواء

تمدد في فراغ
واستراح في سديم)

لكن هـذا الفرح التكـويني لا يلبث أن يأكـل نفسه حـال دخـولـه الطبيعة الحقيقية للوجود فيما يراه الشاعر «إنها خديعة طفل» تجرنـا إلى الآتي، حيث التكوين الثامن، يكفي الحب أن يكـون هو البـدء وتحلّ «الأنا» «كمؤشر أول لبداية العبور فوق جسر الهاوية. هذه الأنا، هي الطفولـة ونقيضها، الجـمال والقبح، الجـلاد والضحية، وهي أيضـاً، التي «تتزوج الكراهية بالحرب».

ماذا سيحصل إذاً بعد ذلك؟ هنا تبدأ أفـراس الشاعـر بالانـطلاق نحو القفر ويبدأ صهيل الأعماق العاري من كثافة اللغة، يرسم نفسـه في منـاطق كثـيرة من الـديـوان بـالاتكـاء عـلى المـوروث الـديني والأسـطوري ـ مزامـير داود، نفس «العهـد القـديم». حضـور هـذا الموروث عند حسان وحضور الطفولة المطعونة غدراً وحضور التـاريخ والـطبيعة الفـلاحية «الغـوطة»، «المليحـة»، خريـر المياه... التـوت البري، البغام، السخلة، الخوخ، الزنجبيـل... الطرخـوم وشراسة الديك البري... هذه المناخات البدائية، والحيوانية والنباتية، يعجنها الشـاعر لا ليقيم منهـا وجبة شهيـة على طبق اللغـة، بل ليصيـغ منها لحمة المأساة، الجميع يتعرفون في مراياها على وجوههم الحقيقيـة وقد سحلها التاريخ حتى غدت بلا ملامح أو كادت. «البرعمة ذبلت ومـا زال قبرها الإناء... القرنفلة ماتت وما زال تابوتها قلبي».

كل ذلك من خلال الشعر وحساسيته بفظاعة المصير:

«أيّ هوة تتباعد إلى آخر الأرض
لأنجرف فيها؟
أيّ أحجار مسننة تقطع حبل
الوريد؟
أيّ بلطة تهوي على الرأس مدّة وإلى
الأبد؟»

هذا البوح الوجداني المتشظي وإن لم يكن في صالح الشعر، لكن هناك الإيقاع السري لهذا البوح. فالنصّ الشعري عند حسان يتوالد في تدفق إيقاعي كجدول أليف، متوحش، مدروس وغير مدروس. وبدرجات متفاوتة تشدُّ أواصر النصّ بعضها بعضاً ليخلق تكاملية تعطي لذلك الكلام المذعور، الواقف على مقربة من الشعر وليس على أرضه تماماً، شرعيته الشعرية. لأن هذا الشعر، كما يبدو، ولدته لحظة شعرية محتدمة، تستطيع أن تحضن في كشفها حتى ما يبدو ناتئاً ضمن السياق ومباشراً. لا يقيم حسان عزت نفسه في إطار مغامرة شعرية لكنه لا يدخل في سائد الشعر، يريد أن يؤسس لذاكرة جديدة لكن مخزونه النفسي - الاجتماعي يطوح به هنا وهناك فيسارع إلى لمّ شظاياه ضمن تركيب سيمفوني «قصيدة طويلة في فاتحتين وثلاث حركات». وفي غمرة صراخه بين الخرائب وذبول الروح وتشتّت الأصدقاء، الذين أكلتهم المدن والمنافي البعيدة، تعثر على بعض الانبثاقات الماسية في صور رغم بساطتها، لكنها مفعمة بعذوبة مفتقدة.

«شجرة الروح تيبّست
والظلمة لم تعد كما هي».

منذ فترة قرأت نصّاً «لرينيه شار» يتكلم فيه عن ليل باريس في الماضي وكيف تسطحت الظلمة: «ليل محمول على الظهر. . تلك الكثافة العائمة في الهواء. . .» هذا الليل لم يعد كما كان عند شار. وكذلك ليل دمشق عند حسان عزت، الذي يرصد المتغيرات في ذاته والآخرين، الطبيعة والناس، يكتشف ما لحق بالظلمة، ما لحق بالطفولة. . . والشعر هنا، وإلى كونه كشفاً للمستتر «نوستالجيا»، حنين إلى تلك الأزمنة والأمكنة المسكونة بالسر، والتي بقرت عربة الزمن أحشاءها في عيني طفل كان بالأمس يلعب في المزارع مع الحساسين وديكة الجن. لكنه الآن «يرفع مزلاج الفجيعة» ويسحب «مجد الانهيار من هامته»، وهو لا يعمل ذلك بروح الشاعر المحترف بل كما أشرت، بطبيعة الفلاح المنبثّة في كل البناء اللفظي للديوان. ومهما توسل الشاعر بأسماء أجنبية أو تجريدات تاريخية وسياسية، تظل صورة الحقل والفأس وصدمة المال هي الماثلة. خاصة أن حسّان لم يغادر تلك المناخات فظلت ظلالها ومخلوقاتها تلقي ثقلها بحدة في كل خطوة يخطوها نحو الشارع أو نحو اللغة، وبقي شعره شعر القلب جارحاً في رقته وشراسته، جارحاً من غير إدهاش:

«ناديت بما يأسر ما يأسر
فأتتني بالطفولة
وبالكلمات المبهمات

وكمأة الفصول
ناديت بما يجرح القلب»

المخيلة هنا لا تلد مخلوقاتها الصورية، هل يكفي للقلب أن يسفح دماءه على الورق؟ ربما هذا ما يرتضيه الشاعر وما يتناسب مع إيقاعه الداخلي، وربما لأن تلك الفترة من كتابة هذه القصيدة ما زالت «ترهص بالجنون» في كل لحظة: ليس ثمة مقاييس محدّدة لكتابة الشعر والكلام عنه عبرها. ويبقى لكلٍّ منحاه الشعري، إذ ليس استعارة الإدهاش والتجريد إلّا مأزقاً آخر إذا لم يؤكدها السياق الحقيقي والحاجة الداخلية لمسار الشعر ولذلك مقام آخر في الحديث عنه... ومثلما ردّد المخرج السينمائي «أنغمار برغمان»: «ثمة سم في الهواء» نردد مع حسان عزّت:

«الهواء متسخ وثقيل
الهواء جدار الذئاب السرّية
فكيف تنبجس الصرخة
وأي ريح ستنخطف بها؟»

ها هو فساد الهواء يتحد مع اضمحلال طفولة الظلام. الشاعر يرصد تغير عناصر الطبيعة في عينه اللاقطة، الذي هو تغيّر الإنسان وحلول مناخ كابوسي بينه وبين الطبيعة، بينه وبين الحياة.

كائنات علي قنديل الطالعة

علي قنديل الشاعر المصري، الذي غادر عالمنا، عالم الأحياء، وفق التعريف البيولوجي للموت، في ١٩٧٥/٤/٥ م . . . إثر إصابته في سيارة النقل العامة، التي دهستها شاحنة في ليل طرقات الصعيد، الذي يختلط في جنباته عواء الذئاب مع صرخات الانتقام الثأرية بين قبائل البدو المتناحرة في تلك البقاع.

مات علي قنديل قبل أن يكمل الحلقة الأخيرة وفق «ريلكه» وما قبل الأخيرة. كان باكراً على ذئب الصدفة هذا أن يفترس جسد الشاعر، الذي كان يؤشر بقصائده للغة شعرية مختلفة عمّا ساد أجواء الشعر المصري الذي يتناوب بوابته شعراء فرضوا أنفسهم بقوة الإعلام.

كان علي قنديل مع مجموعة أصدقاء مشكلين هذا الهاجس الجديد. . وكان أكثرهم شاعرية وتدميراً لأصول الشعر المستقرة. برزت موهبته مبكرة، كالموت الذي خطفه وهو يتنزه في حدائق أحلامه الموحشة، بين زيارة أهله الفقراء وكتابة قصيدة جديدة تخترق حجب السطح الزائف. .القصيدة، قصيدته تختلط فيها دماء اليومي

القاسي ونزوع غامض في التقاط كينونة لا متناهية . .

كـان علي قنـديل يفتت عنـاصر الوجـود ليجمعها في منـاخ شعري يمتلك خصوصيته إلى حدّ بعيد. نصّ يضج بالأشياء الملموسة والمبعثرة هنا وهناك، والتي ترتفع بفعل المخيلة إلى أفق الشعر:

«ونمشي فوق تراب النيزك
نخفي وجهينا في صدر العائلة
العائلة الدافئة من اللبلاب أو
النسرين
أو نتواصل عبر لقاح البازلاء»

ليس ثمة ما يـدخل من هـذا الشعر في مجـانية القـول أو التراكيب الفـارغة التي يختفي وراءهـا الكثيرون من دعـاة الحداثـة، بـل وعـبر مجموعته الشعـرية الـوحيدة «كـائنات عـلي قنديـل الطالعـة». . . كل صورة، كل جملة شعرية تفيض بدلالات مناخ المعاناة المخضّبة بذلـك الحلم، الذي يتجول وحيداً فوق تراب النيزك ويتحـد أخيراً بـالنهايـة المؤلمة.

عـلي قنديـل حين كـان يكتب هذا الشعـر. . كانت ذاكـرة الشعر الخمسيني هي المهيمنـة بإطـلاق، والمناخ الشعـري الجديـد ليس بهذا البروز المختلف مع تلك الذاكرة وهذا برهان آخر على تميزه وشاعريته.

حـين يتكلم علي قنـديل بلغـة الشعر عن القـاهرة، التي أتى إليهـا غريباً من قريته للدراسة، نلاحظ أن هناك موروثاً شعرياً ونثرياً واسعاً حول القاهـرة، نجده مفـارقاً للجميـع من الشعراء، الـذين سحقت هـذه المدينـة أحلامهم الـريفية وفق رؤيـة مثنويـة تقترب أحيـانـاً من

السذاجة، ريف ـ مدينة، وكـانت لغة هـذا الشعر وأدواتـه أقرب إلى رومانسية مضى عهدها.

يقول علي قنديل:

«القاهرة: دخان يقترب: سماء
مدرجة في قائمة الأعمال. وفيها، بين
الحلم وفائدة الأفكار وتوابيت
تتناسل، فطر يتكاثر والساعة
في عكس إيقاعات القلب.
أفتح نافذة، يتهدج موج يصل الشرق
بأعصاب الغبطة، أفتح عمقاً، تنشطر
اليقظة في ألق الشيخوخة فأعدل
هندام أمي، أفتح، أفتح تجربة»

هذه هي قاهرة علي قنديل. يمشي فيها مشية المتسكع بين صخـور أحلامه وكوابيسه، متعثـراً «بأحجـار الشيخوخـة وموائـد الكلام» كي يفتـح فضاء جـرح جديـد في لغة: اللغـة ـ الحيـاة، تلك التي لاكهـا الخطباء ومتشعرنو الفصاحة والحداثات المفتعلة.

يمكن القول إن مثل هذا الشعر، كان يؤشر لأفق جديـد في الشعر المصري.. وفي مقام هذا الحديث العابر عن قنديل، هل من المجدي في شيء أن نتـذكر عـام ١٩٧٤، حيث جمعتنا نـدوة أدبية في القـاهرة بعلي قنديل وحلمي سالم. ربما كانت آخر مرة بالنسبة لعلي.. في تلك الفـترة كنا نتهجّى أبجـديات ثقـافة محتملة، وربمـا كـان عـلي يتهجّى أبجدية موت غامض.

بلوزار حمزة. . . /بونج

صدر للشاعر اللبناني حمزة عبود كتاب بعنوان «حكايات الشاعر بلوزار»، كتب على غلاف الكتاب التقديم التالي «رواية من خمسة فصول قصيرة، يختصر كل منها جانباً من الوقائع والتصورات التي حفرت عميقاً في سلوك الناس وتفكيرهم خلال سنوات الحرب».

هذه السيرة الغامضة لحياة بلوزار لا تلبث أن تتضح ملامحها في الشهادات والوقائع التي توجب ظهوره في شخصيات وظروف مختلفة.

كتاب حمزة عبود ينقلب على جنس الرواية بأي مقياس كان، عبود يكتب قصصه بنفس الشاعر واختزاله وكثافته الحلمية والتخيلية، متوسلاً هذه المرة بنية السرد. «بلوزار»، الذي يطالعنا في بداية النص كمعلم مدرسة، لا يلبث أن يختفي بشكل غامض ولا نكاد نرى وجهه أو شيئاً من ملامحه الغارقة في دخان الحروب، التي يشير إليها عبود إشارات عابرة. لكن ظلالها وكوابيسها تغطي صفحات الكتاب بكامله. وعموماً تبقى أشباح «بلوزار» وهلوساته تتجول في أكثر من ركن وأكثر من زاوية. ولا يظهر ظهوراً روائياً يمكننا أن نقتفي ملامحه وندرجه في سياق ما.

نصّ عبود، نصّ سيرة شخصيـة، لكن بالمعنى الشعـري للكلمة، وإن تطابقت بعض الأحداث والتزامنات مع حياته وميلاده فـلا يلبث أن يأخذ غـرابة نصّ يحفـر مجراه المتمحـور حول آثـار الدمـار، الذي خلّفتـه الحرب في الإنسـان، ومن غير أن يصرح بهـا؛ إنها مضمرة في وقائع بلوزار الشخصية، هذا الرجل الذي لا يرى قسـمات وجهه إلّا في مرايا مشروحة ووجوه تهرب باستمرار نحو غيابها القسري.

فرانسيس بونج

توفي أخيراً في باريس الشاعر الفرنسي فرانسيس بونج عن عمر يربو على الثمانين عاماً، وهو إلى جانب رينيه شار، الذي توفي قبله، من أكبر شعراء هذا الجيل. بدأ «بونج» نشر قصائده في الثلاثينيات ولم ينل شهرة إلاّ في الستينات حين أخذت مجلة «تل كل» بنشر نصوصه الشعرية وأعماله، وربما كان هذا التجاهل الثقافي الغني لبونج راجع إلى غرابة اتجاهه الشعري بالنسبة لمقاييس وقيم تلك الفترة. فقد كان بونج أول من أدخل حيثيات الأشياء وصغائرها إلى الشعر، خالقاً من التافه والمهمل قصائد عظيمة في قيمتها الإبداعية. لم يكن شعر بونج، شعر المناسبات الكبيرة، إنه شعر الأشياء المبعثرة، التي كان الشعر وخاصة في تلك الفترة يترفع عن ملامسة قولها كما لم يكن شعر مغامرة في اللغة، بل شعر الكلام «العادي»، لكنه ليس العام بل العادي الذي يحمل جرحه الخاص، الذي يخلق من مزبلة في جانب شارع ما وجهاً عالمي الهوية... أيضاً، كان «فرانسيس بونج» مناهضاً للتيارات اللاعقلانية في الأدب، والتي سادت أعقاب الحربين العالميتين، ليس لأنه متفائلاً، بل ربما وجد تعويضاً ما في أشيائه

ومحسوساته الحميمة. بموت بونج لم يبق من حائط الكبار إلا لبنات قليلة، وعلى الحياة والتاريخ أن يقولا قولهما في هؤلاء الأطفال التراجيديين الذين فهموا مصير الإنسان المعاصر عكس ما فهمه قادة الحروب وتجار التاريخ وبذلك فهم الشهود الحقيقيون لعصر بكامله.

رد على كتاب الشاروني
«في الأدب العُماني الحديث»

منذ خمس سنوات، حين كنت مقيماً في دولـة الإمارات مشتغـلاً في بعض صحفهـا، كـان ثمـة جـدل قـائم حـول بعض الأقـلام التي تستسهل الكتابة ونقد النصـوص خاصـة، وكانت تأخذ مسـاحة من ذهن المشتغلين بالثقافة بشكل جدي، مما يجعلهم يتحـدثون عن هـذه الأقلام، المتوسّلة مجداً وهمياً عبر افتعال النقـد وأن لا صلة لها بـه قبل حطّ الـرحال في هـذه المنـطقـة. وكنت بحكم صلتي ببعض الأجـواء الثقافية في بلدان عربية أعرف أن تلك الأقلام، التي تقيّم كـل شيء، ليست مسألة الثقافة بالنسبة لها هي الهاجس، بل تسلق شهرة وعطالة وابتزاز أموال. لكني لم أشأ الدخول في مثل هذا الجدل، الذي بدا لي عقيـماً، وأن الكتابـة الحقيقيـة هي التي تنحت متنهـا أو هـامشهـا، لا فرق، بعيداً عن مشهـد الثرثـرة القائم في بلدان عـربية كثـيرة والذي غالباً ما يكون السجال ليس بذي مردودٍ على النصّ. . لكن في الفترة الأخيرة اتخذت هذه المسألة طابعاً خطيراً مع بعض الأسماء.

فمثلاً عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)، كما يذيل اسمه، صدر له كتاب بعنوان «في الشعر العُماني» عن الدار المصرية للنشر وسنتناوله على حدة.

ويوسف الشاروني، الذي صدر له، بعد الأول، كتاب بعنوان «في الأدب العُماني الحديث» عن دار رياض نجيب الريس والذي نحن بصدده.

طبعاً، الشاروني لا يندرج في سياق الأسطر السالفة، فهو من الذين كتبوا القصة منذ الأربعينات، أي ينتمي إلى الجهاز الفلكلوري للقصة العربية بكل مواصفاته الريادية الواضحة والتي لا لبس فيها لديه.

في هذين الكتابين تبرز سمة التنوير حول الأدب في عُمان وما يقتضيه التنوير من ريادة غير مسبوقة بل متبوعة بسمات أخرى من الرؤية الناقصة، على أحسن تعبير، حول الأدب في عُمان والعالم العربي، مستندة إلى مقاييس عفا عليها الزمن ولم تعد تواكب نبض حياة قائمة ومتغيّرة.

يوسف الشاروني الذي ما فتيء منذ استقراره في عُمان، ما فتيء قلمه، المسترسل حول كل شيء، من الفلكلور حتى القصة والشعر وعادات الزواج والتربية البدنية السليمة، يلقي الآراء في قالب من المواعظ للثقافة «الناشئة» في عُمان، محدداً معالم ماضيها وحاضرها، مستشرفاً حدود مستقبلها كما يراه بعين الناصح، الأب الذي استنفد مهمة الريادة في مصر فلا بدّ أن يجوب آفاقاً أخرى تعيش العطش المعرفي الحارق.. في كل ندوة أو ملتقى أدبي بعُمان لا يملّ الشاروني من سرد تاريخه ومآثره، التي قام بها مع طه حسين والعقّاد وحسين فوزي وآخرين من الجيل الريادي، وكأنما نحن الحاضرين عميان التاريخ، نحن الذين لم نرَ أيّ أثر إبداعي هام، يمكن أن يربطه بتلك

الأسماء، عدا المجايلة التي هي مع غياب الأثر المؤسس تبقى ذكرى عابرة ولطيفة. لكن هذا التاريخ المتوهم، الذي يتوسله الشاروني، لا بدّ منه كي يعطي التنوير والريادة مبررات الانسجام والندرة وكي يستحوذ على عقول القراء والمستمعين.

إلى جانب هذين الإسمين هناك إسم ثالث كتب كتاباً عن الشعر في عُمان وهو علي عبد الخالق. لكن هذا الأخير لم يحمل ادعاء مثل زميليه، بل اقتصر دوره في حدود مادة أرشيفية لشعرٍ تقليدي ولم يطلق الأحكام التي تحيي وتميت.

لكن مأساة هؤلاء أنهم يتوهمون شروط واقع غير الواقع الحقيقي في برهته الحالية. فلسنا عميان تاريخ وأدب، والوعي الأدبي والثقافي لم يعد حكراً على بلدان معينة، مركزية، لتشع نورها الفريد على مناطق الهامش، بل أصبحت حدود الثقافات والآداب مفتوحة عربياً وعالمياً، وأصبح الأدباء، من عُمان وحتى أقصى قرية في الأطلس الكبير، يتابعون ويتفاعلون مع مستجدات هذه الثقافات بتجلياتها المختلفة، مما يجعل اتجاه التنوير على هذا النحو مثيراً للسخرية، ومما يجعل مفاهيم ضيقة سادت منذ نصف قرن، ومحاولة التنكيل بالحياة الأدبية الراهنة عبرها ضرباً من الوهم والخرف.

نسوق هذه المقدمة، رغم بداهتها، لأن الرجوع إلى البداهة في سجال من هذا النوع أمر ضروري. وهو ضروري، أيضاً، لأن هؤلاء لم يقتصروا على كتابة مقالات حول الأدب في عُمان، رغم خطورتها، بل تجاوز الأمر إلى إصدار كتبٍ، الواحد تلو الآخر، عبر

دور نشر وتوزيع وهم أحرار في ذلك، لكن أيضاً، من مسؤوليتنا ككتّاب ننتمي إلى هذا البلد، الذين يكتبون عن ثقافته عبر قنوات رؤيتهم الاستيهامية، أمر ضروري لا مناص منه، حتى لو كان مثل هذا السجال لا يعنينا في مستواه المعرفي المحض.

نلاحظ أن كلا الكتابين يبدآن بحرف الـ «في»: «في الشعر العُماني»، «في الأدب العُماني»، كأنما هذه الـ «في»، التي اتفق المؤلفان عليها، لإعفائهم من مسؤولية الكتابة الشاملة أو التعرض لهذا الموضوع أو ذاك، وهي نية سليمة على كل حال. لكن بدل أن تتحقق هذه النية في واقع الكتابة تحولت إلى فخ، فهي إذ تعفي من الشمول تؤشر أكثر في الدخول إلى صميم الشيء أو الموضوع المتناول عكس ما فعل المؤلفان.

بدءاً من عنوان كتاب الشاروني «في الأدب العُماني الحديث» وبعد اطلاعنا على محتواه تنطرح الأسئلة حول مفهوم المؤلف لكلمة «حديث». فكثير من مواد المحتوى تتناقض مع هذا المفهوم بأيّ مقياس كان. فإذا كان المؤلف استعار هذا المفهوم من النقد العربي الكلاسيكي في العهود العباسية، مثلاً، فهذه النقلة الزمنية، التي تقتلع المفاهيم من أرضيتها التاريخية والثقافية وتقسر استخدامها على أرضيات وأزمنة ثقافية أخرى بحذافيرها، لا شك تلغي فاعليتها النقدية والمعرفية..

وحتى بافتراض صحة نقل تلك المفاهيم النقدية لنقاد مثل الجرجاني فقد وقع الشاروني في خطأ التطبيق، فقد كان النقد

الكلاسيكي يرصد «المحدث» المستجد في بنيات الثقافة والشعر العربيين، آنذاك، مما جعل هذا المفهوم منسجماً بعمق مع سياق تاريخهم وثقافتهم. أما الشاروني فقد جاء في الكتاب بمواد شديدة التقليد والتكلس، ومن زاوية أخرى، إذا كان المؤلف يقصد بالحديث كل من كتب في هذا العصر الحديث بعُمان، من غير تقنين يضبط به مفهومه، فحتى هذا يوقعه في تناقض، إذ ما دخل قصة «فتاة نزوى» التي كتبت خلال قرون خلت؟ ومن خلال قراءة مواد محتواه يتضح جلياً أن الكتاب عملية خلط وتجميع لمتفرقات لا يجمع بينها جامع، كما يوحي العنوان، إلاّ كونها مكتوبة من قبل أقلام عُمانية، وكان الأحرى بالمؤلف أن يَسِمَ كتابه بعنوان آخر.

يبدأ المؤلف الناقد خطاب مقدمته للكتاب بهذه النزعة التربوية:

«وقد وجدتني أتابع نمو هذه البراعم الأدبية وأسارع إلى تسجيل متابعاتي حتى لا تندثر من ذاكرة التاريخ».

علينا إذن كقراء أن نتابع وجلين خطا براعمه إلى أين وصل بها حظ الكتابة والمتابعة؟

يبدأ الشاروني بالتوثيق والتعريف و«النقد» بداية بالقصة ثم الرواية، وحسب المؤلف، إن القصة، بالمعنى الحديث، بدأت بمجموعة «المغلغل» للأستاذ عبدالله الطائي، ومن ثمّ حين بدأ سعود المظفر نشر قصصه القصيرة. وبالنسبة للرواية، فلم تظهر رواية عُمانية إلاّ في أواخر الثمانينات، حين نشر سيف السعدي، المولود سنة ١٩٦٧، روايته الأولى «جراح السنين» هذا إذا استثنينا روايتي عبدالله

الطائي «ملائكة الجبل الأخضر» و«والشراع الكبير». إذن، المولد الحقيقي للرواية العمانية على يد السعدي. ولا نعرف لماذا يأتي عبدالله الطائي استثناء في هذا السياق التأسيسي؟ بأيّ مقياس إبداعي يميّز الشاروني رواية السعدي عن روايتي عبدالله الطائي؟ نطالبه بذلك لأن المسألة خرجت لديه من إطار التوثيق إلى إطار النقد والتقييم، فالتسلسل التاريخي يفترض عبدالله الطائي من غير تحفظ أو استثناء... وبأيّ مقياس يقيّم المؤلف روايات الطائي ويكتشف شوائبها كالشخصيات المسطحة والحوار الذهني، وهو ما ينطبق، أيضاً، على قصص أخرى يكيل لها المديح الكامل!؟

كان الأحرى، بداهة، بالأستاذ الشاروني أن يحدد في كتابه، ولو بشكل أولي، سياق تاريخ هذا الأدب وتطوره الإبداعي ولا يترك الكلام على غاربه فيما يشبه الخلطة الأدبية. فعبدالله الطائي وعبدالله الخليلي، حلقة وسيطة ومهمة تفصل بين كلاسيكية جديّة وأفق حداثة محتمل بدأت تسمع أصواته منذ السبعينات وبدأت تتضح معالمه أكثر في الفترة الأخيرة.

الخليلي كان وجوده في كتاب الشاروني باهتاً وسريعاً، عبر ذكره في باب «القصة في الشعر العُماني»، وهو باب مفتعل مثله مثل باب «النثر الغنائي»، حيث أن الشاعر الخليلي يتمثل إنجازه الشعري الحقيقي في حقل شعره الشاسع والسابق على هذه «القصص الشعرية»، التي بدأ يكتبها في الفترة الأخيرة مثل، «على ركاب الجمهور» والتي يضعها الشاروني بجانب «سلوها»، قصة أبي سرور الجامعي والتي تحكي عبر القافية والوزن حكاية زوج وزوجته أمام القاضي. وحتى أبو سرور

موجود شعرياً في مكان آخر وليس عبر هذه القصص التي تحتوي، أيضاً، قصة الكلياني «شريعة الزواج»، والقصتان تحاولان سرد موضوعة اجتماعية بأسلوب كوميدي خفيف.

في هذا الإطار كان وجود اسم شاعر كبير مثل الخليلي غير مجزٍ لتراثه الشعري، الذي ينبغي دراسته على حدة ووفق مقاييس وأدوات مختلفة؛ ونلاحظ أن أبا همام أفرد مقالاً حول الخليلي، لكنه كان مجحفاً وغير موضوعي كما أشار إلى ذلك أحمد الفلاحي. الخليلي هو امتداد لذلك الرعيل الشعري، الذي يمثله عمانياً أبو مسلم الرواحي وابن شيخان وعربياً البارودي والجواهري وبدوي الجبل...

الشاروني، الذي لاحظ وجود «القصة الشعرية» في الأدب العماني، بدأ من «فتاة نزوى» حتى أبي سرور، لم يلاحظ مسألة جوهرية، هي أن هذا الشعر مضى طويلاً في شعرنة المسائل الدينية في أراجيز ومطولات تنحو، أحياناً، إلى ما يشبه الأفق الشعري الصوفي في شبكة رموزه وتعدد مستويات هذه الرموز وفق مناخ عُماني.

في مقالاته عن القصة، وهي الأوفر حظاً من صفحات الكتاب، يتبع الشاروني نهجاً عمومياً في الكتابة، فهو لا ينظر للقصة في حدّ ذاتها ووفق موقعها ومستواها، بقدر ما ينشدّ إلى قسر ذلك النهج على القصة أو العكس بحيث يغرقنا في عمومية لا مبرر لها كقوله بصدد قصص حمد رشيد:

«والحاضر في قصص حمد رشيد يحتضن الماضي، والأسلوب الوصفي أو المكاني الاستاتيكي يتبادل المواقع

مـع الأسلوب الدرامي أو الـزماني الـديناميكي، والعـالم الخـارجي - عالم المـرئيات يتجـاور مع عـالم الذكـريات، والجدل بينهما أساس البناء الفني».

هـذا الـوصف العـام ينـطبق تمـاماً عـلى نجيب محفـوظ وعـلى الكثيرين. . . إذن ماذا قدّم الشاروني من إضاءة خاصـة حول قصص حمد رشيد الذي أصدر أولى مجموعاته القصصية؟

هـذا الطرح العـام، الذي لا يتقـدم خطوة واحـدة نحو التحـديد والتخصيص ولا يلاحظ عدا نموذجه الـذهني المطلق، لا بـدّ أن يوقـع صـاحبه في مجـانية فـظّة، وهي المهيمنة في هـذا الكتاب، حيث يمضي المؤلف في تقسيم القصـة العُمانيـة وفق المـدارس المعـروفـة في تـاريـخ الأدب: واقعية - اجتماعيـة - سحريـة - رمزيـة - سورياليـة، ولا ينسى الانطباعية والملحمية في هذا الكاتالوج العجيب.

وفي هـذا السياق التشبيحي نفسـه يمضي المؤلف في عقد المقـارنات الفخمة بين هذا وذاك مكتشفاً بقـدرة قادر، نقـطة التقاء الإبـداعات الكبيرة عبر الأزمنة، مثل اكتشـافه التقـاء «عوالم» روايـة سعود مـظفر بـأوذيسة الشـاعر الإغـريقي هـومـيروس، أو قصـة صـادق عبـدواني «الدجّالـة» بروايـة «قنديـل أم هاشم» ليحيى حقي. لكن الشـاروني يـلاحظ أن عبدواني أكـثر منطقيـة من يحيى حقي الـذي لم يجعـل من مرض فاطمة النبوية نفسياً مثلما فعل صاحب الدجّالة!

ومـع روايتي سعود مـظفر يصـل المؤلف إلى توسيـع رقعة التشبيـح الفخمة. فروايـة «رمال وجليـد»، كمحور لتنـازع الحضارات، تـأتي استمراراً متفوقاً لأعمال كثيرة سبقتها مثل «تخليص الإبريز في تلخيص

باريز» للطهطاوي. وطه حسين وسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح... كما يذكر المؤلف «مذكرات أميرة» للسيدة سالمة والتي لا شك تعتبر علامة مضيئة في أدب السيرة تجمع بين الثقافة والمعايشة ومرارة الحنين الذي لا شك في أصالته. لكن الشاروني يستخلص من كل هذا التراث الواسع الذي يشكل خلفية النص التصادمي والمعرفي مع الغرب، يستخلص تميز رواية «رمال وجليد» بالعنصر الآسيوي وغيره إذ يقول:

«وهذا ما يميز رواية رمال وجليد عما سبقها من روايات في أدبنا العربي الحديث. كان موضوع اللقاء والصراع بين الشرق والغرب محورها... تتميز كذلك بأن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة في صورة مقلوبة للصورة المألوفة في معظم الأدب العربي الحديث بوجه عام والأدب العماني بوجه خاص».

في جو هذه المبالغات والعبارات الكبيرة التي لا يمكن إلاّ أن نشير إلى بعضها فهي قوام هذا الكتاب ولحمته، كان الأجدر بالشاروني أن يقوم عدم استواء الشكل وثغراته الكثيرة في هذه النصوص أو عند هؤلاء «البراعم» كما يصفهم، بدل أن ينهال عليهم بالمديح والإسقاطات والمقارنات الفخمة.

في الكتاب، أيضاً، هناك فصل لا يقل غرابة عن أخوانه إن لم يتفوق، بعنوان «النثر الغنائي» ويفرده المؤلف لرابحة بنت محمود؛ وهو ليس إلاّ عملية توريط لرسامة في إطار اللوحة التقليدية النسخية عكس نادرة محمود، التي ارتادت أفق الجديد التشكيلي كما عبّر عن

ذلك الفنان فاتح المدرس. ولم نعرف عن رابحة كونها كاتبة ومن هذا الطراز الذي يصفه، حيث تتعانق الخطوط والكلمات، أشبه بجبران خليل جبران. ويمضي في تكريسها ككاتبة من نوع خاص «كلماتها مفاتيح عالمها الشعري» ونتعرف على عالمها الشعري من خلال قولها التالي:

«الشعر ثورة
برج في الداخل
يهزّ الأعماق
بركان... انفجار».

وأيضاً:

«لأجل الحياة
لأجل الجمال
لأجل أن ننبذ القبح
أن ننسى الحقد
أن ننبذ الشر».

أيّ مجانية أن نصف هذا الرثاث، أن نصفه بالعالم الشعري وبجبران، ونصفها بأن لها «مفهوم» حسب ما يستنتج الشاروني من شعرها، مفهوم خاص في الشعر والفن والحياة والفلسفة والطبيعة والمدنية والحضارة... إلخ وهو كلام نقرأ أفضل منه في بريد القراء.

ويختتم الشاروني فصل رابحة بنت محمود بالعبارات التالية:

«إن عطاء رابحة السخي يجعلنا نحتار ماذا
نختار فلم نعرض إلاّ القليل منه».

ثم يضيف المؤلف، بلهجة اعترافية تنمّ عن قرابة روحية بينهما في الكتابة، بأنه أول ما قرأ لرابحة بنت محمود ووقعت عيناه على ذاتياتها كما يعبّر:

«ذكرتيني بأيام شبابي الباكر، حيث ألفت في أسلوب
مشابه مجموعتين من النثر الغنائي، «المساء الأخير»».

بقي أن نكرر الإشارة أن هذه الـ «في»، التي تتصدر العنوان «في الأدب العُماني الحديث»، لم تستطع دخولاً حقيقياً فيما اختارته من نماذج ولا حتى تعريفياً أو توثيقياً للأدب العُماني قديمه وحديثه، بل عملية توريط لأقلام بحاجة إلى تقييم حقيقي بما يعني من إيجاب وسلب. وبقيت أسماء لم يشر إليها الكتاب وهي تمثل جانباً واسعاً في خارطة هذا الأدب؛ على سبيل المثال لا الحصر: أحمد الفلاحي، زاهر الغافري، عبدالله الريامي، هلال العامري، محمد الحارثي، يونس الخزمي، محمد اليحيائي، سعيدة بنت خاطر وسماء عيسى إلخ.

إذ كيف تستقيم أجزاء المشهد الأدبي في غياب أسمائه الكثيرة؟

الخطاب المتأخر ونقاش البديهيات[1]

رد على مقال ابي همام

نشرت جريدة عُمان في ملحقها الثقافي مقالاً بتوقيع أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم وهو، على كل حال، مقال لا يلفت النظر من ناحية القيمة، سواء للمتفق معه أو المختلف، وليس كونه هجوماً على شعر سيف الرحبي أو هجوماً تتسع رقعته ليشمل الشعر المعاصر والحديث وأسماءه المختلفة، فذلك أمر طبيعي لا يستدعي رفة عين.

ليس لذلك كله، وإنما لما يؤشر إليه من اتجاه يحمل خطورة ما على سلوك الاختلاف والرأي في عُمان وغيرها، ولما يؤشر إليه (المقال) من محاولة تجهيل سافر لبعض القراء كما ورد في حيثياته ونقاطه، التي تضرب دائماً على وتر موروث ديني يتم استقطاب العداء عبره، وأيضاً، طبيعة النزعة المكتوب بها، حيث نجد صاحب المقال يتحدث مثل (بابا) يعمّد بماء الطهارة الشعرية فلاناً ويحجبها عن فلان بلغة تذكرنا بمحاكم التفتيش في القرون الوسطى، لولا ضعفها البين،

---

(١) نشر هذا المقال، أيضاً، ضمن كتاب يحمل عنوان «في الأدب العُماني» وهو نموذج لأدب المقاولات، الذي أخذ يجتاح المنطقة. ولنا عودة إليه في سياق المقالات عن أدب الخليج العربي. نشر في الدار المصرية بالقاهرة.

وبوصاية كاملة من غير مراعاة لأبسط قواعد الحوار، وكأنما صاحب المقال على يقين كامل أن الجميع سيصفق له ما دام يعتقد أن هذا البلد ما زال من ناحية الوعي الثقافي والمعرفي صفحة بيضاء، وهذا اعتقاد الكثيرين ممن اغشاهم لمعان النفط من قوافل الارتزاق والتهريج... على هذا الأساس راح قلمه يخط ما يشاء من غير رقابة ذاتية وعلى الآخر الإصغاء فقط، لهذا التبشير وهذا التعميد. وعلى هذا الأساس راح قلمه يشرّق ويغرّب خبط عشواء، خالطاً الحابل بالنابل جاهلاً أبسط مقاييس النقد والثقافة الشائعين.

وقد وجدنا بالفعل صعوبة في قراءة مقاله، ليس صعوبة المعرفة العميقة (بالتأكيد) وإنما كل سطر من سطوره مكتنزاً بالتهم والشتائم حتى التخمة، بحيث من الصعوبة فعلاً استنباط فكرة ما للنقاش. جمل إنشائية عائمة في فراغ التهم المقرّرة سلفاً ومع سبق الإصرار.. ومع الصعوبة التي ذكرنا وجدنا أشلاء أفكار متناثرة هنا وهناك يريد أن يطرحها صاحب المقال وهي ليست الأساس في مقاله بقدر ما هي تدعيم عابر للتهم الجاهزة. ووجدنا هذه الأفكار أو أشلاء الأفكار من البداهة بمكان... لكن حتى هذه البداهة أو البديهيات أوقعت صاحبها في أخطاء يندى لها جبين المعرفة... وتلك هي الأخطاء البديهية:

أولاً: يتوسل صاحب المقال بأسماء كبيرة في تاريخ الإبداع الأدبي والفني كالمسرحي الفرنسي (موليير). ولكن الواضح أن استعانته بهذا الاسم يشي بجهله بطبيعة فهم كلام الشخصيات المولييرية، الذي يأتي في سياق ثقافة وتاريخ مختلفين، فالشخصية المولييرية لا تنزع إلى

التفريق بين النثر الإنشائي العادي والكلام المنظوم ضمن قواعد محددة في تلك الفترة البعيدة من التاريخ المعاصر، أي في عهد لويس الرابع عشر، وهذه مسألة لا علاقة لها بالإيقاعات الشعرية ومستوياتها وتطوراتها اللاحقة، كالشعر الكلاسيكي، وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، مما يدل على خلط ساذج في فهم مسرح موليير بخصوصيته ومضامينه المتعددة، المرتبطة في كثير منها بتلك المرحلة... ولقد توصل، أيضاً، صاحب المقال من خلال كلامه إلى أن النثر ليس بالكلام الفني أبداً ولا يمكن أن يكون كذلك، وإنما الكلام الفني هو المنظوم فقط. ولسنا بحاجة، في هذه الحال، إلى القول إنه وقع في مغالطة هائلة لفهم أبجديات الأدب فناً وتاريخاً، ألا يعتبر الرواية والقصة والمسرح... إلخ كلاماً فنياً، دعك من تاريخ الأدب الزاخر بأمثلة لا تحصى.

ثانياً: يعزي صاحب المقال انتشار شعر سيف الرحبي ومثيله في العالم العربي إلى «جماعة سرّية تعمل في الظلام تهديماً لكل قاعدة للعروبة والإسلام»، حين أوصل صاحب المقال تصوراته إلى هذا المستوى من الانحدار، نقول لا بأس، لكن عليه أن يعرّف لنا هذه الجماعات وطبيعة عملها في أيّ مكان. كان عليه ذلك، أو أن الكلام عن هذه الجماعات يشبه الكلام عن الحيوانات الأسطورية لما قبل التاريخ... فنحن فعلاً نجهل أيّ شيء عن هذه الجماعات الغريبة وعلاقتها بالشعر، والذي نعرفه أن هذا الشعر تتولى طباعته وتوزيعه دور نشر موجودة ومعروفة في مختلف البلدان العربية وتملك شرعية وجود علني من دولها ومؤسساتها، ولم نسمع أو يسمع آخرون أن هذه

الـدور لها عـلاقة بكـارلوس أو آل كـابوني أو ادّعت إنشـاءها سـلالة ريتشـارد قلب الأسد قـائـد الحمـلات الصليبيـة عـلى ديـار العـروبـة والإسلام.

ثالثاً: يقول صاحب المقال «ليس الحديث عن سيف الرحبي بذاته بل الحديث عن قضية عامة كان سيف الـرحبي ممثلها في عُـمان، وليته بشّر بها في لبنان والعراق أو مصر مثلاً، لكانت مسوغـة رغم غرابتهـا في بلد كعُمان تبدأ فيـه حركـة الشعر في الإنتعـاش، فإذا بصـاحبنا في الـطرف المقابـل أو كما يقـول صاحبنـا أحمـد درويش (الكـوخ وحمّام السباحة)».

نستعجل القول إنّ الأقطار العربيـة، التي ذكرهـا، ليست بحاجـة إلى (مبشرين). فمنذ ثلاثينات هذا القرن وحركـة التجديـد الشعري والثقافي تحفر مجـراها في تلك البلدان، وهـو مجرى يـرفضه بـالأساس صاحب المقال باستثناء «العقّاد» الرمـز المطلق للخـير الثقافي، يـرفضه مـع غض النـظر عن المكـان. ومن البـديهي أن تلك الأقـطار تملك موروثاً ثقافياً وفنياً سابقـاً من الناحيـة الزمنيـة والكمية، وكـاتب هذه الأسـطر عاش جـزءاً أساسيـاً من حياتـه فيها، لكن هـذا لا يعني أن التطور الإبداعي حكراً على هذه المناطق دون غـيرها، أو مـا يسمونـه بلغـة الاقتصاد (المـركز والهـامش). فيمكن للأفـراد في المجتمعـات، أحيـاناً، وفي أيّ مكـان وزمان، أن يختـزلوا المسـافات ويحققـوا عطاءً إبـداعياً لا يمكن، بـأيّ حالٍ من الأحـوال، أن يقاس بـوتيرة الـزمن العادي وبالمنطق الحسابي المحدود (الإبداع خـاصة). كـما أن (الكوخ وحمّام السباحة) مـوجود في الدول العربية قاطبة بعـد أن فقدت هـذه

المجتمعات سير تطورها الطبيعي بفعل التدمير المستمر. لا يخفى من سياق الحديث أن صاحب المقال يضمر تقليلاً من البلد الذي يعيش فيه الآن، ولكأن هذا البلد بثقافته وتاريخه قاصر عن الإبداع، وعلى (أبو همام) وأمثاله أن يعطوه الثقافة جرعة جرعة وبالأقساط كي لا يخرّ صريعاً.

نسارع إلى القول، أيضاً، إن الإرث الإبداعي لأقطار الوطن العربي هو إرث مشترك لجميع أقطار هذا الوطن وفنانيه ومثقفيه، وهو معين التكوين المشترك لهؤلاء مع التأكيد على بعض الخصائص والتفاصيل.

رابعاً: يقول صاحب المقال: «إن أدونيس وتلميذه الماغوط وغيرهم لا همّ لهم إلاّ الازدراء بكل الشعر العربي وهي زلة الغربيين... إلخ». لا نريد الدفاع عن أدونيس أو الماغوط وغيرهم، فمثل هذا الدفاع هو تحصيل حاصل، لكننا نريد توضيح نقطة يعرفها كل قارىء ومطلع على الشعر والثقافة العربية القائمين وليس النقاد والمتخصصون فقط، وهي أن المناخ الشعري أو القصيدة عند أودنيس تختلف كلياً من حيث الاتجاه واللغة وتقنية الكتابة عنها عند الماغوط. فحيث تتبلور قصيدة أدونيس حول ما عرف «(بالقصيدة الكلية) ذات المحمول الفلسفي والحضاري، وحيث قصيدة الرؤى والأصوات المتعددة في معمارها الهندسي. فإن الماغوط يتجه اتجاهاً آخر حيث تميل قصيدته نحو التفاصيل اليومية بصغائرها ومفارقها صاعدة إلى أفق الشعر في بنية مقطعية تختلف عن قصيدة أدونيس أو السيّاب أو يوسف الخال.

إن ملاحظة صاحب المقال تتسم بجهل فاضح حول التقـاط أبسط الأشيـاء في الاتجاهـات الشعريـة العربيـة المعاصرة وحشرهـا في مسار غيرها.

أما بالنسبة لازدراء الشعر العـربي كما يعـبّر، فليس هناك ازدراء في نـظرنا أكـبر وأكثر بـلادة من ازدراء أبناء لغـة هـذا الشعـر في جهلهم بآفاق تطوره ومساره التـاريخي وتجلياتـه المختلفة. . . يقينـاً أن الغرب يـزدري هذه الأمـة ليس في شعرهـا، وإنمـا في كـل جـوانب حيـاتهـا وتاريخها وماضيها وحاضرها، وهـذا أمر بـات معروفـاً لدى الجميـع. لكن، أيضاً، هناك الجهات التي تتجاوز مركّب هذه العنصرية وتحتفي بالإبداعـات البشرية، التي تصلهـا ترجمـة وتقديمـاً وبحثاً، فـلا يمكننا النظر إلى الغرب كشخص مجرم تجاه ثقـافتنا دفعـة واحدة فهنـاك أكثر من (غرب) وأكثر من اتجاه وزاوية نظر.

خامساً: يقول صاحب المقـال: إن هذا الشعـر يهدف إلى «تحـطيم اللغة العربية». نحن نرى أن كل شاعر مبدع، ومنذ القـدم، يحـاول استخدام اللغة استخداماً شخصياً وعلى نحـو خاص، وأن يخـرج من استخـدام السـائـد والقـامـوسي، الاستعـمالي الضيق، إلى فضاء من الـدلالات والإيحـاءات، فيـه الكثـير من الابتكـار، وإلاّ كيف يتفـرّد الشعر عن الكلام العادي. هكذا منـذ امرىء القيس وحتى المتنبي وأبي تمام حتى العصر الراهن. . . في الشعر الجديد هناك طـرق جديـدة في استخـدام اللغة والـتركيب والرؤيـة، وهذا مـا يمنح اللغـة الشعـريـة حيويتها وشبابها المتجدد. أما موتها وتحطيمها بالمعنى السلبي فيأتي عـبر استخدام المكرّر والجـامد لهـا من قبل شعـراء ليس لهم من الشعر إلاّ

التسمية الشائعة وهذه هي السمّة الجوهرية للإنحطاط الأدبي في كل العصور.

سادساً: أما قول صاحب المقال: «... إلاّ بعض أناس يتناحرون على مثل هذا الكلام فيقرأونه في جلسات خاصة في أماكن مثل مقهى الريش وأتيليه القاهرة، ولهم نظائر بلا ريب في بلدان عربية أخرى».

لا نعرف هل يقرأ شعرنا في مثل هذه الأماكن أم لا؟ لكننا نعرف أن هذه الأماكن كانت تجسد مجد الثقافة المصرية وتجلياتها الإبداعية الرفيعة والتي يبدو أن صاحب المقال لا مكان له فيها، لا مكان له بين أماكن وكتابات انتزعت شرعيتها الإبداعية واحترامها، من نجيب محفوظ ورمسيس يونان حتى الجيل الجديد في الثقافة المصرية الراهنة، ونفس الكلام ينطبق على المنتديات والأماكن التي يتحرّى صاحب المقال قراءة شعرنا فيها.

واستطراداً، نذكر اسم الكاتب الكبير لويس عوض وهو من أوائل الكتاب العرب، الذين خدشوا البُنى الشعرية التقليدية إيذاناً بشعر آخر وتصور آخر أكثر مواءمة لروح العصر. فقد ذكر صاحب المقال بأن لويس عوض قد تنبأ بالتغيرات التي ستلحق بالشعر العربي الحرّ وأن صلاح عبد الصبور سيصبح تقليدياً لأن موسيقى جديدة ستنشأ بدلاً من موسيقى الشعر الحرّ. وبناءً على ذلك اتهم صاحب المقال عوض بالخبث والنذالة وهو كلام لا يصح من أخلاق الحوار. ويبدو جلياً أن صاحب المقال لم يفهم فحوى كلام لويس عوض، الذي لم

يرم إلى رمي شعر صلاح عبد الصبور وأمثاله إلى سلة المهملات بقدر ما يهدف كباحث إلى رصد دقيق فيما يطرأ من تغير وتطور في بنية الشعر العربي الحديث.

ورغم أننا لا نتفق مع لويس عوض في نقاط كثيرة، لكنه استطاع بالفعل أن يستشرف ما طرأ، لاحقاً، من اتجاهات وإيقاعات جديدة في مشهد شعري تتجاوز فيه أنماط تعبيرية مختلفة؛ فنجد إلى جانب التفعيلة قصيدة النثر والنصوص المفتوحة... إلخ.

ومن لويس عوض ينتقل صاحب المقال إلى مجلة (شعر) اللبنانية فيقول: إن هذه المجلة «تبنّت أخلاطاً من الكلام نثراً وشعراً حرّاً وشيئاً بين بين». بهذه اللغة الركيكة أراد أن يعبّر عن ما اصطلح عليه (بالنص المفتوح)، وهي تسمية على ما يبدو غريبة عليه، والغريب عليه، أيضاً، في السياق نفسه، أنه منذ بداية القرن وخاصة في العقد الثالث منه حصل انعطاف أدبي تجسد في انفتاح الفنون على بعضها، فنجد عناصر مشتركة بين الشعر والسرد والسينما والمسرح من غير أن يفقد كل فنّ خصوصيته. وهذا ليس بغريب على الأدب العربي وهو ما نجده واضحاً في شعر المتميزين في هذا الأدب، حيث تتقاطر الصور الشعرية في لقطات ومشاهد صاغتها عين حادة ومخيلة تجرف في طريقها مظاهر الوجود من النملة والكرسي حتى أنين القرية وصخبها مروراً بالنيازك وجبال الهملايا.

سابعاً: من المفارقات المضحكة حقاً، أن صاحب المقال الذي ينعي ستة عشر قرناً أو يزيد من التراث، ويتّهمنا بمجافاته والقطيعة معه، لا يعرف دلالة كلمة مثل (التضمين) فيقول: «من غرائب

طباعة هذا الديوان أن يكثر من التضمين وهو فصل جزئي الكلمة في سطرين».

أولاً ـ إن (التضمين) ليس فصل جزئي الجملة كما يقول وإنما هو الإتيان بقول شاعر آخر أو أيّ كاتب في سياق شعري خاص ليخدم مناخ القصيدة ودلالاتها العامة.

ثانياً ـ حين قصد من كلمة التضمين فصل أجزاء الجمل وتوزيعها على الصفحة البيضاء، وهو خطأ كما أسلفنا، ارتكب خطأً بديهياً آخر وهو أن توزيع الجمل أو الصور الشعرية ليس خاضعاً لقواعد محددة سلفاً في الشعر الحديث، وإنما لسيكولوجية الشاعر ومزاجه في التقطيع والتوزيع ووضع تصميمها الكامل على الصفحات.

ثامناً: يقول صاحب المقال: «إن أصحاب الحداثة يرون في سابقيهم من أصحاب التفعيلة رجعية وتقليدية».

نتساءل، من باب تاريخ الأدب، من هم أصحاب الحداثة؟ ومن هم أصحاب التفعيلة؟ فبدر شاكر السيّاب وأدونيس ونازك الملائكة والحجازي ومعظم رموز ذلك الجيل من الروّاد، الذين أسسوا لهذه الحداثة، هم الذين يكتبون قصيدة التفعيلة بشكل أساسي. وهنا يقع صاحب المقال في تناقض حدّ الأمية في فصله بين الحداثة وشعر التفعيلة، وكلمة (حداثة) في الشعر العربي تشمل كل الأنماط التعبيرية الراهنة عدا الشعر التقليدي. ولسنا هنا في مجال التقييم وإنما في مجال ضبط بعض المصطلحات البديهية، التي يخلط صاحب المقال عاليها سافلها، ليس بسبب عدم الأمانة المعرفية وإنما بسبب الجهل بها.

هـذه النقـاط ـ كـما أسلفنـا ـ تشكـل غيضـاً من فيض في خضم المغالطات والاستخدام السيء لكل ما يمت بصلة إلى مبدأ الاختـلاف الذي يفترضه الدكتور أبو همام والذي لم نعرف له مثيلاً، ربما حتى في محاضر البوليس الألباني. . . فالخلاف في حدّ ذاتـه لا يزعجنـا، شرط أن لا يسقط في هذا العماء الكامل عبر القراءة بالمقلوب.

كنـا نتمنى أن يتخذ النقـاش وجهـة أخـرى تتسم بشيء من المتعـة المعرفية ويعفينا من الرجوع إلى البديهيـات، التي هي مضجرة حتى في صحتهـا، إن لم يضف إليها اجتهـاداً جـديـداً والتي لاكتهـا المجـالس والألسن حتى أصبحت مثـل خرقـة باليـة. لكن يبدو أن التمني شيء وواقع حال هذا «الكاتب» شيء آخـر. كما نـأمل مستقبـلاً أن يعرّفنـا بنتـاجه الحقيقي، فنحن نجهـل عنه ذلـك، عدا مـا نشر من مقالات على هذه الشاكلة وبعض القصائد في إطار الشعر العمودي الأخواني، الذي يقترب من الفكاهة. نقول ذلك لأن أبا همام يتكلم بلغة عارفـة أو بالأحرى متشاطرة (من الشـطارة) وهذا يفـترض تاريخاً كتابيـاً على الأقل، مهما كان نوعه.

حول سؤال «التعددية»

منذ سنوات وبعض المثقفين العرب يلوكون كلمة «التعددية» ويشهرونها شعاراً قاطعاً مانعاً دون أبسط أثرٍ لهذه الكلمة في الحياة العربية بشتى نواحيها وعناصرها...

تنتظم هذه الكلمة أو هذا المصطلح ضمن موروث أصبح عائلة هائلة من الكلمات والشعارات بقيت في إطار الصخب التنظيري فقط، وفي إطار كلام المثقفين والكتّاب، الذي تحول إلى ثرثرة من فرط ما هي صماء... الحياة العربية. هذه الحياة بمؤسساتها و«تعدديتها» هي التي همّشت المثقفين الحقيقيين وحولتهم إلى فائض قيمة في مغامرة بحث «سيزيفي» عن لقمة العيش وبعض الكرامة!

ماذا تعني «التعددية»؟ ماذا تعني في الخطابات الأخرى، التي تتوزع في أكثر من نظام وقارّة وجهة، وماذا تعني على الصعيد العربي؟

لا نطالب بمثل هذا الجواب القاطع الآن. وإذا جاء بمثل هذا الشكل الجاهز والنهائي فهو ضد منطلقات سؤاله الباحث عن موطىء قدم في أرض لا مكان له فيها. خاصة وأن سؤال التعددية، الذي

تحـول إلى شعار ضمن العـائلة، جاء متـأخـراً بـالنسبـة لأخـوانـه من الشعـارات الأخـرى: القـوميـة، الحـريـة، الاشـتراكيـة، فلسـطين، الـوحدة... إلـخ هذه الشعـارات، التي أخـذت في تعميم الخـطاب العربي بكل أطرافه وفرقائه، أخذت بداهة المقدسات وعموميات هذه البداهة ومسلماتها وحماسها وعواطفها الجياشة، ولم يجرِ النـظر أبعد من هذه البداهة إلاّ بعد أن تفككت عُرى الكثير من المجتمعات العربية، التي أنتجت مـا هو أسـوأ من الحـروب الأهليـة والـطائفيـة، وجـرى احتـلال المزيـد من الأراضي العربيـة، وصار عجـائز الـوطن العـربي ومخضرموه يترحّمون على «أيام زمان»، أي حين أصبحنا في قعر الهاويـة كسيـاق طبيعي لتهميش الـرأي الآخــر وتهميش المعـرفـة الحقيقيـة (وليست معرفة الكتبة) وسيادة الرأي الوحيد الأوحد، الذي لا يطالـه الشـك في شيء. وفي كـل مـرة ومنعـطف هـزيـمة وانــدحـار في شتى الأصعدة، ينبري المنظرون الأيديولوجيون والكتبة لتـبرير مـا آلت إليه الأمور وإعطائها شرعية في سياق تاريخ خارج التاريخ وشروط خـارج الصيرورة الفعلية للأشياء وحركة المعيش.

ودائـماً هناك «العـدو الخارجي»، ذلـك الثور الأسـطوري، الـذي يعلق عـلى قرونـه كل المؤمـرات والأخـطاء والـدسـائس في حق هـذه الأمة. أما «الداخل» فـالمساس بـه هو مسـاس بالقـوانين والبـداهات المطلقة، التي يجب أن تسير في خط تطور تصاعدي نحو الأفضل، من غير النظر إلى الأحداث والعوارض والمستجدات. وإذا كلفوا أنفسهم بتناول هذا «الداخل» وأوضاعه وجماعاته وشعوبـه، فلا بـد أن يذهب الكلام إلى أن هناك «عملاء الداخل» للمستعمر، يحاولون تدمير هـذا البنيان المرصوص ويتم تبادل التهم والانقـلابات... هكـذا ببساطـة

الدعاوة وتبريراتها الجاهزة.

مرة أخرى ماذا تعني التعددية؟

في سياق خطاب «الآخر» هناك «التعددية» في المجتمعات الغربية الليبرالية، ولسنا بصدد الدخول في تفاصيل هذه التعددية ونوعية تمثلها في القطاعات الشعبية والثقافية والفنية، التي أقرتها تلك المجتمعات ومفكروها وقادتها وفق تقعيد معين منذ قرون.

وهناك «التعددية» التي أتت بها عواصف التغيير في بلدان أوروبا الشرقية وتحولها من بيروقراطية الحزب الواحد والدولة «الكليانية» إلى آفاق تعددية معينة في طريقها إلى وضوح المعالم وبيانها... إلخ.

لا نرمي من هذين المثالين الاحتذاء والقدوة المطلقين، لكنهما مثالان بارزان في تاريخ البشرية المعاصرة. ومثال الشرق الأوروبي أعطى درساً مريراً بأن هذه التعددية جاءت كولادة رحمية، طبيعية، لبُنى المجتمع وتطور مساره وعناصر وعيه ضد أنظمة القسر العقائدي مهما كان نوعها، أي ليست إملاء متعالياً لظروف طارئة ومؤقتة.

في الحال العربي، الأمور في سيرها المتعرج، الغامض، بالمعنى الفظ للكلمة، لا تنبيء بالخير الوفير ولا بأقله. يجب أن تكون الصراحة في قلب المأساة وفي تموج هذه الذاكرة المعذبة لجيل من الأدباء والمثقفين، لم يرث إلا الغبار وانسحاق الأحلام.

على سبيل المثال، ماذا يعني صعود التيار الأصولي المتطرف واكتساحه لأكثر من موقع في الخارطة العربية، معمماً رؤية شديدة الظلامية والتعصب على كل أوجه الحياة العربية، ونافياً كل تراث

وإنجاز معرفيين حققهما العرب والبشرية طوال التاريخ القريب والبعيد؟ هذا التيار، كما هو واضح عبر ممارسته الفعلية، مقطوع الجذور بالتيار الإسلامي الحقيقي المتمثل في الأفغاني ومحمد عبده وغيرهم. مقطوع الجذور من حيث النظرة إلى الحياة البشرية بأوجهها الفكرية والاقتصادية والسياسية والأدبية، وتطال هذه القطيعة طبيعة الطرح الميتافيزيقي الذي كان الأوائل يطرحونه عبر دراية بشؤون الفكر والفلسفة في المستوى الكوني. إنه نتاج عصور الانحطاط وقمع الرأي المستنير. وإلاّ ماذا يعني صعود هذا التيار الساحق لأي تعدد ممكن؟

هل تأتي مرحلة أخرى من الترحم على «أيام زمان»، لكن هذه المرة ليس عجائز الغد في الوطن العربي وحدهم الراشحين حنيناً وترحماً، وإنما سينضم إليهم أصحاب الفن والرأي في مأدبة نواحٍ لا حدود لتخومها. . . ؟

مصادر قهر التعدد وهيمنة سلطة النموذج الواحد والفكر الواحد والمزاج الواحد انعكست بشكل مرعب على أشكال التعبير الأدبي والفني، وهو تموضع طبيعي في سياق وهم إنتاج الحقيقة الكاملة ووهم إنتاج المعرفة من طرف واحد وما عداه يجب أن لا يمارس التفكير والخيال إلاّ في حدود مرآته وعرينه.

فذكرى «جدانوف» السوفياتي و«مكارثي» الأميركي التي ما فتئت تفترس ذاكرة المثقفين في المستوى العالمي، وجدت تجليها الواضح على الصعيد العربي مدعومة بتراث دموي لا شك في فاعليته. . . ومثال الأيديولوجيات والمدارس الأدبية وانعكاسات قسرها على نمذجة

الإبداع والمبدعين، بالغ القرب والوضوح، بحيث لا يستدعي إعطاء أمثلة على ذلك. فكل جماعة يسوقها وهم الانتماء إلى جماعة أو مدرسة ما، تدّعي إنتاج الحقيقة الأدبية والنموذج التعبيري الأمثل وما عداه باطل الأباطيل... هكذا بالنسبة لدعاة «الواقعية الاشتراكية» وهم في المقدمة؛ ولا يشذ عن السياق دعاة السريالية والوجودية وقبلهم من الرومانسيين والرمزيين إن وجدوا، مقيمين المتاريس والحدود الفاصلة بين ضفاف التعبير وأنماطه المختلفة...

إما أن هذه المدارس، والإنجازات الهامة منها، إرث إبداعي مشترك وكل يستفيد منه بطريقته الخاصة وإما تقاطع هذه الأنماط والرؤى المتعددة المشارب.

حول ظاهرة الاستبداد الشرقي

ليس ثمة إجابات محدّدة عن ملاباسات هذه الظاهرة المتفرعة في أقانيم مختلفة تنبني منها آلية القمع الرهيبة، التي تمارس في المجتمعات الشرقية. يكفي أن نبعثر الأسئلة، التي تحبل بإمكانية الأجابة. فالكثير من البحوث والمجلدات، التي تجرجر في هذه الغابة الكثيفة التي تشكلت عبر القرون، غالباً ما تلجأ إلى العموميات النظرية التي لا تقدم تشخيصاً حقيقياً لوضع يملك خصوصية في هذا المجال أكثر من أي شيء آخر. لذلك فهي تضيع في متاهة التجريد. . . مثلاً، حين تطرح لازمات بديهية مثل القمع، الاستبداد، موجودان في كل التاريخ البشري في مختلف الأجناس والأماكن، هذا صحيح. لكن يبقى في إطاره العام ولا يتقدم خطوة في أحشاء هذه الغابة المعقدة من الاستبداد الشرقي والعربي كخصوصية. نقول «خصوصية» لأن هذه الكلمة تحمل سؤالاً خطيراً للناظر بعين نقدية لمختلف المراحل التاريخية في الأرض العربية، كنموذج. ففي هذا الوطن، الذي ينهشه سرطان الاستبداد، نجد حتى في العهود العربية التي ازدهرت فيها الآفاق المعرفية والبحثية والأدبية، وشهدت ظهور فلاسفة مثل ابن

سينـا وابن رشد ومحيي الـدين بن عـربي والكنـدي وشعـراء مثـل أبي العلاء المعري وأبي تمام والمتنبي ونقاد مثل الجرجـاني والجاحظ. . حتى في تلك العهود المضيئة، على مستوى الخارطة البشرية كلها، نجـد أن «الحـرية» لم تنـاقش كمفهوم معـرفي وشرطي لحياة الفـرد والجـماعـة. الفلاسفة الذين تركوا مئات المجلدات التي تخوض غمار المعرفة العنيدة في مناحٍ شتى، حاذروا النقـاش الواسـع في مسألـة الحريـة وحتى على صعيد الترجمات من الفلسفة الإغريقية، التي ازدهرت في تلك الفترة، لم نكن نعـثر إلاّ على مـا يدعم هـذا الرأي. فكـأنما الـدولـة الكليـة، السيـطرة والعنفوان، مستقـرة دومـاً تجـاه هـذه المسـألـة، التي تجـرح وقارها. . وكأنما ثمة فصل بين التطور المؤسساتي للدولة في تلك الفترة وبين الحرية والديمقراطية في تسيير شؤون المجتمع.

بهذه الخصوصيـة، فالقمـع الشرقي أكثر عـراقة من دكتـاتوريـات أميركا الـلاتينية العـريقة هي الأخـرى والفتاكـة. هذه الخصـوصية في روح الاستبـداد الشرقي تستـدعي المعـالجـة ضمن معـطاهـا الخـاص وليس ضمن التنظير التجريدي العام. . فلا ننكر أن الشعوب والأمم الأخرى، في أوروبا وغـيرها، شهـدت ظواهـر مماثلة في اشتـداد وطأة القمع، لكن ذلك كان في عهود انحطاطها لا في مـراحلها الحضـارية كما في الشرق عبر النموذج العربي سالف الذكر.

فـالحضارة المعـاصرة، التي فجرت طـلائعهـا الأولى بـرجـوازيـات أوروبـا في تجلي ذهنهـا الصاعـد آنذاك وكـانت عتبتـه الأولى، الثـورة الفرنسية، كانت البديهيات المفهومية الأولى لهذه الحضـارة هي الحريـة والمسـاواة والديمقـراطية وإن عـلى المستوى الـداخلي وحـده. ففـولتـير

وروسو ودانتون كان هاجسهم النظري والعملي مسألة الحرية في منظومة مبادىء تلك الحضارة. . . هذه المسألة تستدعي نقاشاً لوضع الإصبع في الجرح، الجرح الذي نمت في أعماقه الديدان والحشرات وتراكمت منذ العهد العباسي الثاني وحتى اللحظة الراهنة. فالمجتمع بمؤسساته يدخل كل ساعة ظروفاً أقسى في ساحة الانحطاط الشامل. والدولة تستكمل بناء آلية القمع والسيطرة وتمد اخطبوطها الأسود في كل خلايا المجتمع كاتمة كل زفرة ألم يطلقها كائن بشري.

الدولة تحشد كل شروط القمع لتدجين الإنسان وإحالته إلى القطيعية التي تعلك الشعارات. وبهذا تتحول الهزائم إلى انتصارات، والفقر إلى غنى، ويخضع التاريخ لإعادة تركيب قوامه الكذب والتدجيل. وقد أصبح واضحاً أن الدولة الشرقية لم تستفد من إنجازات الحضارة المعاصرة قدر استفادتها في بناء الأجهزة القامعة، التي تعمل على تدمير أنماط التفكير في المجتمع، وتحويله إلى نمط واحد، هو نسق تفكيرها فقط. . . من هنا تنبثق عملية تهميش الفعاليات الثقافية والاجتماعية إذا لم تخضع لنمط التفكير الواحد. . . وعلى طريقة «ماركوز» في خلق الإنسان ذو البعد الواحد. لكن هذه المسألة لا تتم في الشرق عبر الوسائل البرجوازية المتطورة والمستورة بأجهزة التحضر، وإنما تتم عبر القمع العاري والفتك الوحشي اللذين ينجزان في وضح النهار.

هذه الروح الاستبدادية أصبحت المعزوفة الثابتة في غابة القمع الشرقي، وتجد تجلياتها، أيضاً، في صفوف الأحزاب التي لم تصل إلى السلطة بعد. فالقوى، التي لا تطرح مشروعاً حضارياً متكاملاً لإنقاذ

المجتمع بل تحركها شهوة السلطة فحسب، لا بد أن تسقط في مستنقع القمع الدموي للرأي الآخر ومن مختلف الاتجاهات السياسية، يميناً ويساراً، إذا صح التعبير. ومرة أخرى نتذكر بداية العصر العباسي الثاني، لنرى أنه منذ تلك الفترة والقوى المتصارعة في الساحة العربية، يحركها على نحو حاسم النزوع إلى الكراسي، ليس إلّا.

لذلك، من الطبيعي أن يتخبط المجتمع في أنفاق لا نهاية لها من الإحباط والهزائم والانكسارات، حيث الدولة «الحديثة» ترتكب المذابح والتنكيل تحت شعارات الوطنية والقومية والتحرر، مفارقة مضحكة هذه الشعارات، التي أفرغت من مضامينها، تتحول إلى ترسانة لتبرير القمع...

كم من المجازر ارتكبت تحت مرآتك أيتها الحرية؟

جماعة: الخبز والحرية... / ورقة البهاء

في ثلاثينات وأربعينات القرن الذي نشهد نزيفه الأخير، كانت ساحة الثقافة والإبداع بمصر تضطرب في مشهد بالغ التنوع والاختلاف، مشهد صاخب بالرؤى والتيارات والهواجس وصاخب بصرخات التحرر وبالمجازر في المستوى البشري الشامل.

في ظل هذا المناخ ولدت «جماعة الخبز والحرية» ومجلتها «التطور». كانت هذه الجماعة، التي يتصدرها كل من جورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل وأنور كامل وألبير قيصري وكامل التلمساني وآخرين ممن كانوا مدفوعين برغبة قوية للخروج من أسر الجاهز في الثقافة والفكر وارتياد أصقاع جديدة ومحرمة على الذهن العربي.

كانوا راديكاليي الأدب والفكر والسلوك، تتوزع نشاطاتهم بين الشعر والسرد (قصة ـ رواية)، والفن التشكيلي والسينما ونصوص عصية على التصنيف، أي كانوا صدىً عميقاً لانعطافات الأدب والحياة التي تجلّت في تلك الفترة في التيارات الطليعية الأوروبية... وكانت لهم أوثق الصلات الأدبية والشخصية مع الجماعات السريالية، التي رأوا فيها بتلك المرحلة التعبير الأكثر اقتحاماً وصدامية مع القوى

والأفكار، التي تقود العالم إلى دمار شامل.

وكي لا يؤخذ هذا الكلام على عواهنه، فقد كان ذلك المرجع الأوروبي ومنجزاته مستخدماً عند الكتاب المصريين في سياقه الخاص وضمن معطى تاريخي مختلف، مما ينمُّ أيضاً، عن تباين المستويات وأنماط التعبير والرؤى عند كتاب هذه الجماعة ومجلة «التطور» «التي كانت مسبوقة في حينها على الصعيد المصري بمجلة «أنيفور» وبعدها بـ «الثقافة الجديدة» والأحرى «آن أن نقول»، وخاصة ضمن معطيات تلك الفترة، لم تكن علاقاتهم بأقرانهم الفرنسيين والأوروبيين علاقة مرجعية بل علاقة تفاعل وإعجاب في حدود الممكن والخاص، أو هذا ما ينطبق على الكثيرين منهم والذين دخلوا السجون في عهد الملكية بمصر ومن ثم همشوا ثقافياً وفكرياً.

هذه الإشارات لا تنوي الدخول في تقييم على ضوء شروط الإبداع والتاريخ القائمين، حالياً، بقدر ما هي كلمة تقدير لفترة إبداعية، بأشخاصها وعذاباتها ومواجهاتها والتي أبت الثقافة السائدة إدخالها ضمن نسيج الثقافة المصرية والعربية وفي المكانة الجديرة بها.

نشير إلى أن الشاعر عبد القادر الجنابي سبق أن لفت أنظار الكثيرين حول بعض أفراد هذه الجماعة وأصدر في باريس كراسات حول حياتهم ونتاجهم. وفي مصر هناك أنور كامل، أحد مؤسسي الجماعة ومسؤول مجلتها، وهو الآن يجسد الذاكرة الحية لتلك الجماعة التي فرقها الموت والمنفى، كذلك بعض شعراء السبعينات.

ورقة البهاء

الإصدار الجديد لدار «توبقال» المغربية، هذه الدار، التي، على ما يبدو، اختزلت الزمن ونالت في غضون سنتين سمعة واسعة قلّما نالتها دار أخرى عبر سنين.

الإصدار الأخير لتوبقال، ديوان للشاعر والناقد المغربي محمد بنيس بعنوان «ورقة البهاء»، يتابع فيه الشاعر المغربي خطه الشعري الذي بدأه في «ما قبل الكلام» و«مواسم الشرق»، حيث تداعيات اللغة من غير حدود بين الواقع والهذيان وبين الذاكرة والحلم، لغة متدفقة كسيل جارف، في أعماقه العالم والأشياء، الناس والطفولة، وفي أعماقه مدينة «فاس» مدينة الشاعر التي ولد فيها... ها هو بنيس، هذه المرة، يكتب عن مدينة، لكن ليست ككل مدينة، إنها مدينة فاس:

«فاس عرصات الروح
الوثنية
التاريخ
نواوير الغنباز
فاس مجنون ليبحث عن مجنونته

نيرنج بين بقاياه
تنغيم
رباب أندلس
أعياد لا حلم لها
تكوين مساء مضطرب
شطحات منفية
تكوين الماء».

بنيس لا يبدو في ديوانـه الأخير متعبـاً من لغته الكثيفـة، حدّ محـو مدى الكائنات والأشياء من فرط سديمتها وتدفقهـا، بل يتـابعها بتلذذ تصعيـدي، ممتلكاً نـاصية القـول ومهومـاً، كمن يركب أرجـوحـة في فضاء اللغة الذي هو فضاء فاس في هذه القصيدة الحنينية الطويلة.

عبد الفتاح كليطو في كتابه: الغائب

ما بات جلياً في حركة الثقافة العربية هو تلك الحركة البحثية والأدبية التي تمضي صعداً في السجال الثقافي والمعرفي، سواء عبر الإبداعات الخاصة أو الترجمة ـ في المغرب العربي، هذا المغرب الذي ظل، في فترة، هامشياً أو مهمشاً بالنسبة لحركة الثقافة العربية ذات المراكز المشرقية التي تتمتع، بحكم عوامل مختلفة، بما يشبه الوصاية على نحو ما. . نلاحظ عبر الأسماء والنتاجات المتعددة، التي تشكل وجهة المعرفة والثقافة في ذلك المغرب، نلاحظ ما يشبه الركض لتغييب وجه ذلك الأب الشرقي، الذي يطل برأسه عبر تراكم تراث ورؤية هائلين. أقول «تغييب» وليس ما يشاع أحياناً، كتطبيق للمفهوم «الفرويدي»، في قتل الأب، استطراد الجاهز من الأفكار في غير سياقها الحقيقي. في الحالة المغربية هناك رغبة في تخفيف هاجس هذا الحضور، الذي أصبح إعلامياً أكثر منه شيئاً آخر، وإلاّ فالثقافة العربية تغني بعضها أطرافاً ومراكز. إذ أصبح التعبير وفق معطيات الذاكرة. وبجدارة استطاعت الحركة الثقافية المغربية بأسمائها المختلفة، أن تعطي دماً جديداً للثقافة العربية وتطرح عليها

إشكالات جريئة وعميقة.

عبد الفتاح كليطو واحد من أولئك الذين تتسم أعمالهم البحثية بالجدية ومتعة النص، صدر له حديثاً كتاب (الغائب) دراسة في مقامة للحريري. وهي حول المقامة الخامسة للحريري... كليطو يتحرك في مدار بحثه بين قطبين رئيسيين، قطب يضرب جذوره في مرجعية تراثية تمتد حتى الجرجاني وقطب مرجعيته غربية معاصرة تجد في الفيلسوف الفرنسي «جاك دريد» استقامتها المنطقية... لكن كليطو لا ينشدّ إلى مراجعه انشداداً آلياً وإنما يتحرك بحرية باحث بعين شعرية، ممحوراً تحليله للمقامة حول جمل وكلمات تشكل بؤراً دلالية أكثر من غيرها... فالمقامة الحريرية تبدأ بذكر الليل كبؤرة دلالية أولى لتنتهي بذكر النهار كبؤرة دلالية أخيرة. وما بينهما يتحرك الباحث مفتشاً عن المختبىء وراء مكر الكلمات... «البداية تحت قمر شاحب والنهاية تحت علامة شمس ساطعة.. هل من الممكن تصور العكس؟ تصور بداية المقامة تحت حكم الشمس ونهايتها تحت حكم القمر، لا أعتقد ولا أخال القارىء يعارضني في ذلك. فالبداية تتحدث عن سمر، والسمر مرتبط بالليل لا محالة، ثم هناك سبب آخر، المقامة تروي خداعاً تتعرض له جماعة، خداعاً يستمر طوال الليل ولا ينكشف إلاّ في الصباح. الخداع موصول بالليل بالقمر أما الصدق فموصول بالنهار بالشمس». هكذا يمضي المؤلف في تحليله للسمر، الذي هو افتتان بالخرافة وهذا الافتتان لا يتم إلاّ على ضوء القمر وغرابته، التي تدفع المتسامرين إلى هاوية الخرافة عكس الشمس التي لا يمكن لأي هوس أن يخترق صدق سطوعها. فالحريري يبدأ مقامته كالتالي: «في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذ

من لجين» فاللونان هنا ينمّان عن نقصٍ في القمر، فهـو لا يُرسـل إلاّ نـوراً ضعيفاً فـاتراً وعـبر خلفية شعـرية ـ ميثـولوجيـة. يستشف عبـد الفتاح كليطو أن هذا النقص وهذا الالتبـاس في القمر ينـمّان، أيضاً، عن التبـاس وريبة في الليلة المـوصوفـة نفسها، فهي ليلة غـير مستقرة عـلى حالـة وعلى خلق. وتتـداعى الصـور التي تؤدي إلى ربط القمـر بالحية التي هي أيضاً، حيوان قمري، حيوان مـاكر. أليست هي التي أغوت آدم وحواء؟؟!!

يختفي القمر لكن ليس هذا الاختفاء وهذا الاحتجاب إلاّ خدعة. فها هو البديل يـأتي لينوب عنـه. البديـل كائن أرضي هـو الطارق في دجى الليـل. هـو أبـو زيـد السروجي الضيف، الـذي حـل عـلى الحـارث بن همام، والـذي له كـل صفـات القمـر وفي مقـدمتهـا فن المحاكاة، فهو لا يستقر على حال. يغير شكله وزيه كما يغير كلامه فلا يمكن تحديد هويته وسلالته فهو كالقمر وبالتالي كالحيـة كائن حـربائي ماكر.

هناك عنصر آخر مشترك بين أبي زيد السروجي والقمر هو الحاجـة الملحـة للآخـرين، فالقمـر بحـاجـة إلى استجـداء نـوره من الشمس كـذلك أبـو زيد الـذي يعاني من نقص لا يمكن ملؤه إلاّ بمـا في حوزة الآخرين. إنه نقص في الحياة يترتب عليـه مرض وتـأرجح بـين الحياة والموت.

حين يدخل أبو زيد إلى بيت مضيفه لم يشرع هكـذا في سرد قصته وإنما بناء على رغبة حيث يكون السرد جواباً على سؤال كقاعدة لبـدئه واستمـراره. فالحـارث بن همام يقـول لأبي زيـد أروِ لنـا (غـريبـة من

غـرائب أسفارك) أي أن الـراوي مطالب بخـرافة وهـذه الخـرافـة لا تستكمـل عناصر التشـويق والغرابـة المطلوبـة إلا بارتبـاطهـا بـالسفـر والسـمر، والليل هو ميدان هذه الغرابـة حيث تغيب الشمس، فهناك علاقة على مستوى الدال والمدلول بين السمر والسفر والغرابة عـلى ما يبدو في القصص (ألف ليلة وليلة) تستلزم مسافة زمنية (كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان). ومسافـة مكانيـة حيث ينتقل البـطل إلى بلاد بعيدة غـير مألـوفة كـالصين أو في أرض غـير موجـودة إلاّ في المخيلة.

في أحد فصول الكتاب والمعنون بـ (الـوارث الشقي) يطرح المؤلف ما إذا كان الحريري يقلّد في مقامته بديع الزمان الهمـذاني؟ وليس ثمة جواب قاطـع على هـذه المسألـة. رغم أن الحريـري يرزح، أحيـاناً، تحت عبء المثال المنجز، لكن يتمنى الخلاص منه. والحريري يعترف في أكـثر من مكان بـأنه يُنمي مـوروث سلفه ويـدفـع بـه إلى آفـاق لم يعرفها قبلاً. وأحياناً يلّح عليه هاجس قتل الهمذاني فيقول بـأنه ليس مـديناً في شيء فيفلح في تحقيق هـدف الرغبـة، إذ بعد ممـاتـه يحـظى باهتمام كبير، بينما يطوى اسم الهمذاني ولا يأتي ذكره إلاّ لماماً. المؤلف يـلاحظ شبح الهمـذاني في القسم الأول من المقـامـة ولا يـلاحـظه في قسمها الثاني.

هذا الكتاب لعبد الفتاح كليطو، في تقديري، هو أنضـج ما كتب في هـذا المجال. هنـا نلاحظ أن المقـاربة التفكيكيـة، التي أخـذ بهـا كليطو في جميع كتاباته، تأتي بثمار أكثر وضوحاً ودرايـة بالنصّ. كتـاب لا يخطىء المتعة المعرفية المبطنة بالدعابة. مما يجعلني اختلف مع كاتب

كتب بأن عبد الفتاح كليطو في كتاباتـه هذه ليس إلاّ تحصيـل حاصـل وإعادة نسج تطريزي عـلى النصّ الأصلي. كليـطو في مكان آخـر من هذا الرأي.

الجابري: الخطاب العربي المعاصر

«أيها القوم (الذي) في المدرسة
كلُّ ما درستموه وسوسة»

«شاعر قديم»

منذ قرن من الزمن، منذ قرن من الاجترار الإيديولوجي والتعقيدات الذهنية، التي نمت بعيداً عن وقائع التاريخ وتحولات الحياة. منذ قرن من التنظيرات والأحزاب والجلبة التي تستمد أجوبتها من لكنة فكر منجز، عالمياً ومحلياً وماضوياً. . . منذ قرن من الثبوتية، التي شكلت الأرضية المشتركة لفرقاء الخطاب العربي المعاصر، وعبر تحليل معرفي ينغرز في البنية النصّية لهذا الخطاب، يأتي كتاب المغربي محمد عابد الجابري. وفي هذه المرحلة، التي أطاحت بمفاهيم كثيرة. . . يأتي هذا الكتاب كمسألة بنيوية لمعطيات هذا الخطاب منذ عام ١٩٠٠ حتى الآن، أي منذ بدايات ما سمي تأريخياً بعصر النهضة، مروراً بكل الانعطافات والتشكيلات الفكرية والسياسية، التي حاولت صياغة جديدة لوعي الإنسان العربي، تتناسب وصدامية القرن العشرين، ذي الجبروت الحضاري والعلمي الباهظ، وحاولت أن تنقذ الذهن العربي من ظلامية المستنقع العثماني، لكنها وقعت في ظلامية أخرى وماضوية أخرى.

يطرح الجابري مسألته، التي تنمو عبر تشخيص هادىء، على

فرقاء هذا الخطاب ذي العمر الطويل «ماذا استطاعت هذه القوى المختلفة أن تحقق من ترجمة عملية لهذا الخطاب وإنجاز ملموس؟» ويتخذ هذا السؤال أبعاداً أكثر خطورة حين نعرف أن الحضارة المعاصرة حققت أعظم إنجازاتها التكنولوجية والمعرفية عبر خارطة هذا القرن، أي أن اللحظة الزمنية ذات كثافة لا تقاس بالقرون الماضية.

ويتخذ السؤال مرة أخرى طعماً مرّاً، ماذا حقق العرب إذن؟ يكشف الدكتور الجابري في مناظراته بين وقائع التاريخ ومعطيات هذا الخطاب عن خلل بنيوي في تركيبته (اليسار واليمين والسلفيين)، فهو خطاب أهم مكوناته غياب العقل في المشروع التاريخي للتطور، كما يقول: (لقد كانت المائة سنة الماضية، بالنسبة لنا، «عصر تدوين» آخر، رسمنا خلاله، في وعينا وبصورة سيئة جداً، صورة الماضي والمستقبل «نحن» و«الآخر»، رسمناها منفعلين لا فاعلين، يقودنا عقل غير واعٍ لذاته، عقل تائه).

هكذا إذن تتجلّى فحوى هذا الخطاب عند الجابري في كونه، على صعيد الفعل التاريخي والزمني، لم يستطع مواجهة النكسات والهزائم والرجوع المستمر إلى الوراء، مما يجعله غير جدير بامتلاك مشروعية فعل حضاري حاسم، رغم مكابدة أصحابه. وهذا الكشف الذي توصل إليه الجابري، توصل عبر تحليل أبستمولوجي، ترك مساحة بينه وبين إطلاق الأحكام السريعة القاطعة، كما يفعل المنطق الأيديولوجي اليقيني. لكن الدكتور عابد الجابري في توسله الصارم بمنطلقات العقلانية الأوروبية في مرحلة معينة، موصلاً إيّاها بالعقلانية «الرشدية» نسبة إلى إبن رشد، ربما أوقعه في مطب

أيديولوجي من نوع آخر، خاصة وأن البنية المعرفية، التي أنتجت هذا النمط من العقلانية، تعرضت لتطورات ومساءلات معرفية لا حصر لها، مما يجعل الارتهان عليها وحدها وعدم الأخذ بالأدوات والمعارف المستجدة عليها، نقصاً في تناول الظواهر الاجتماعية والتاريخية، التي يعمل على تشريحها الجابري. كذلك، من الزاوية الأخرى في تحليله لأبنية التفكير في التراث العربي، يُقصي الجابري ما له علاقة بالعرفان والروح وما له علاقة بالتفكير في البُنى الثقافية واللغوية إذا كانت بمعزل عن تلك العقلانية المتوهمة، إذ كيف يمكننا الفصل، بهذا المستوى من التبسيط المدرسي، بين الأبنية الروحية و«العقلانية» في تراث الفكر والثقافة العربيين، وهما متدخلان بشكل متعدد المستويات والتعقيد؟ وكيف يمكننا أن نعتمد إبن رشد كنموذج عقلاني لا يطاله الشك في شيء ونلغي معظم مواقع الفكر الخلّاق في التراث العربي تحت دعوى أنه غير «عقلاني»... منذ ما قبل سقراط والفلاسفة الإغريق، الذين أسسوا «الأنساق الكبرى» للفلسفة، كان معظمهم يصل إلى الحقائق العلمية عبر «الحدس» وليس بالضرورة عبر القياس المنطقي. وهذا ما نجده في مناطق كثيرة بالنسبة لتراث الفكر العربي بأقاليمه المختلفة، الذي يقسره الجابري على نموذج واحد وحيد كما أتضح في كتابه اللاحق «تكوين العقل العربي». ذكرت الفلاسفة الإغريق الأوائل لأن الجابري يوصل سلسلة عقلانيته إلى عهدهم، هذه العقلانية، التي تمضي صعداً في التاريخ، كما يفهمه الجابري، من غير تعرجات ولا مطبّات!!

في ذكرى: محمد أمين

في مطلع السبعينات بالقاهرة تعرفت على محمد أمين، تلك الفترة بالنسبة لي مجرد تذكرها أرى حشداً من السنوات يركض على الصفحة البيضاء، حشد وجوه وأصدقاء وطفولات صبيانية بعيدة، كانت القاهرة آنذاك مسرحها العذب.

كانت معرفتي بالأستاذ أمين معرفة ناقصة بالضرورة، كان هناك الفارق الكبير للعمر والتجربة. كنّا أولاد مدارس مندفعين ومتهورين في كل شيء. أما هو فقد كان يتوسط الخمسينات بهدوء وتأمل رجل عركته التجارب. لكن ذلك الفارق لم يقطع خيط الكلام معه، مع كل صدفة أو مناسبة التقينا فيها. كنت أنظر إليه بإعجاب لأنه كان العُماني الوحيد بيننا، الذي تحمل كتب على أغلفتها اسمه وكنت أطمح أن أكون كذلك. وصفة أخرى، أيضاً، كانت تشدني إليه، هي تنقله بين أكثر من مدينة ومكان قبل أن يستقر به المقام آخر العمر، في بلده الأصلي عُمان. لقد عاش في باكستان والكويت والبحرين وبيروت والقاهرة وسافر وعرف شعوباً وجغرافيات مختلفة.

أما في السنوات اللاحقة فقد توطدت هذه العلاقة، صرت أذهب

إليه في بيته الواقع في قلب القاهرة (باب اللوق) وهناك نحظى بدفء عائلي لا يُنسى في الغياب المبكر للعائلة بالنسبة لنا. وفي المساء كان غالباً ما يجلس في كافيتيريا هيلتون المحاذي للنيل، ذلك النهر المأهول بالنجوم والأساطير، يشرب القهوة وبيده كتاب. كنت كلما ذهبت من (الدقي) إلى (البلد) حيث كنا نجلس في المقاهي، أعرج عليه لأشرب معه القهوة ويأخذ الحديث مجراه حتى الغروب، ثم يذهب إلى بيته لينام مبكراً. أما أنا فأذهب إلى الأصدقاء ونظل نمتطي ليل القاهرة حتى الصباح.

كان الأستاذ أمين، كما كنا نسميه، فيما أتذكر، يتحدث أحياناً عن أشياء لم أكن أتمثلها آنذاك، لكنها شديدة الوضوح الآن. وكرجل مسكون بالتاريخ وزمنية الأحداث كان الأغلب في حديثه عن خطاب النهضة العربية، الذي بدأ في مطلع هذا القرن بصخب شعاراتي يفتت الآذان، وكيف قادته خطواته إلى الهلاك، وكيف أن المقاييس والشعارات ذات الرنين العاطفي التي سادت حتى العقد السادس سقطت تحت ضربات عصر علمي لا يرحم.

فهذا الخطاب في نظر الأستاذ أمين، خطاب غير عقلاني ويتعامل مع العصر بوهم الماضي، فصراعه على هذا النحو مع الغرب الصناعي، صراع وهمي سقطت مقاييسه قبل أن تبدأ.

كانت هذه هي المرحلة الأخيرة في تفكير الأستاذ أمين بعد مراحله، التي كانت تتسم بسمات تبشيرية، أي كان امتداد الخطاب لمرحلة في صعوده وانكساره، والذي يتبدّى جلياً الآن على صعيد الوضع العربي وسحابة اليأس والقرف واللامبالاة الجاثمة على صدور

المثقفين العرب.

عُرف محمد أمين في الأوساط الكتابية كمترجم بالدرجة الأولى، رغم أن له دراسات واهتمامات خارج حقل الترجمة، وهو على صعيد هذه الأخيرة، ربما أهم مترجم في الخليج العربي، ومن أهم المترجمين العرب في شؤون التاريخ والدراسات في الخليج ومرجع الباحثين في هذا المجال منها:

بريطانيا والخليج، جزاءن ـ جون كيلي
الحدود الشرقية نسبة لجزيرة العرب ـ جون كيلي
عُمان مسيراً ومصيراً ـ روب جيرار لندن
البلاد السعيدة ـ برتران توماس
تاريخ الخليج ـ ويلسون
تاريخ عُمان ـ وندل فيلبس
رحلة طبيب إلى الجزيرة العربية ـ هرسون
مخاطر الاستكشاف ـ برتران توماس
النفط والرأي العام العربي
بني الإنسانية
وعشرات الكتب غيرها.

كان الأستاذ أمين مسكوناً بهاجس الترجمة كمشروع معرفي وليس مجرد موظف أو محترف، نقرأ بعض كتبه المترجمة وكأنها كتبت مباشرة باللغة العربية، لمقدرته على إشاعة اللغة المنقول إليها الكتاب... وإذا كانت معظم الكتب، التي ترجمها الأستاذ أمين، تمتاز بصراحة البحث وعقلانيته فقد تجلّت مقدرته، أيضاً، في نقله كتاب «بني

الإنسانية» للكـاتب الهندي «كـانيالال جـابا» الـذي تمتاز لغتـه بنزوع شاعري ـ مجـازي، استطاع أمـين أن يحافظ عـلى روح النصّ الأصلي ببراعة لا تخطئها عين القارئ.

ولـد محمـد أمـين في مسقط عـام ١٩١٥ وتلقى بـدايـة تعليمـه في المـدرسة السعيـدية قبـل أن يغادر إلى الأصقـاع المختلفة. وعـبر إفادة سميرة أمين، الإبنة الكبرى للكاتب والتي كانت على دراية بـأسراره، فقد كان بصدد تأليف كتاب عن تاريخ عُمان يصهر فيه كل إمكانيـاته وحنكته في كتابة التاريخ، لكن المنية خطفته قبـل إكمال مشروعـه فقد كانت وفاتـه في ١٨/١٠/١٩٨٢م ـ تاركـاً وراءه إرثاً كتـابياً مـا فتئ يتألق في الذاكرة.

أراغون: في مواجهة العصر

كتاب الدكتور فؤاد أبو منصور، المعنون «أراغون في مواجهة العصر»، ثمرة لفترة خمس سنوات من الحوار والمعايشة مع هذه القارة الفكرية كما يقول أبو منصور. يكشف الكتاب عن وجه أراغون الحقيقي في أصعدته الحياتية والأدبية، كشفاً يهدف إلى استنطاق أعماله بصدق وعفوية، فنحن كما يقول المقدم: «نظن أننا نمسك رجلاً فإذا بالتاريخ الحديث يتفتح أمامنا، نخال أننا نقرأ شاعراً، فإذا بالعصر يفرش أمامنا وليمة الرؤى ولهب الصراعات».

واستسلام أراغون لمحاوره، متجاوزاً كل الاعتبارات، هو الذي أعطى الكتاب بعده الإبداعي، رغم بانورامية المشهد الفكري - الأدبي، مقارنة بالدراسات الموسعة الأخرى التي تتناول جانباً ما في حياة وفكر هذا الأديب أو ذاك. أراغون من أكثر أدباء جيله إثارة لغبار التناقضات، التي مرّ بها ذهنه المضطرب، موضحاً ذلك الهاجس المشترك في كل مراحله الكتابية، حيث يتبلور مفهوم: اللاروائية واللاشعر واللامسرح في نسق شكل ثابت من ثوابت أراغون في لعبة الوجه والقناع والسعي إلى دمج الكتابة بطابع الذاتية الأوركسترالية.

هذا المفهوم يعود إلى «ريتشارد فاغنر» في سمفونية «غروب الآلهة» وقد قام أراغون بتسويقه أدبياً عندما أدخل في نسيج السرد صوتـه المدوي في جانب أصوات أبطاله الروائيين والشعريين. من هنـا تعدديـة زوايا الرؤية في كتابته. . أراغون يرصد صيرورة الرجال والنسـاء والتاريـخ في مستقبلها البعيد والقريب وكتابته تنوء تحت عبء ميثولوجيا الطفولة والـرغبة والجسـد، وهي المكان الأكـثر صفاء لمـواجهة القلق ومعـانقة الجـذر الأسطوري للحب والـزمن والمـوت. وهـو يسخـر من الـذين يرسمون تخوماً جامدة بين الشعر والنثر وصولاً إلى تحقق النص المفتوح على مدارات لا تحصى.

من خلال ذكريـات أراغون مـع أصدقـائه في المـرحلة السرياليـة، والتي سيستمر هاجسها رغم تقلب طقس ألتفكير عنـده، نكشف سير المفاهيم والرؤى التي شكلت عمارته الفنيـة المتنوعـة، تلك الذكـريات التي يـرويها بحنـان شيخ إلى أجمـل فترات عمـره، إلى ذلـك الجنـون الـرائع في نـزوعه إلى تحـطيم الجماليـات الكلاسيكيـة وخلق جماليـات تتلاءم مع صيرورة العصر، الذي اتفق مع اصدقائه على أن العالم مـا «مـا يعنيه الإنسـان لنفسـه وليس مـا تفـرضـه عليـه احتـمالات العلم والفلسفة»، فكان المنعطف الأول لقاءه بأندريه بريتون. «تعرفت على بـريتون في مستشفى فـال دوغراس وقـد نشأت صـداقـة بيننـا بسبب الإعجاب المشترك بعدد من الكتّاب المغمورين مثل مالارميه، ورامبـو ولوتريامون وأبولنير والفرجازي الـذين أصبحوا في مـطلع العشرينات حقيقـة بـديهيـة. . . ولا تغيب عن بـالي، حتى هـذه السـاعـة، تلك النزهات الليلية في الطرف الشرقي من بـاريس وقد مسحتهـا حضارة الماكنة الصنـاعية، وسط تلك الحـديقة، مهبط وحي كـل السرياليـة.

كان أندريه بريتون يمشي متثاقلاً وهو غائص في تفكير عميق، فجأة يعود من شطحات تفكيره ليخبرني كيف ينوي إعادة خلق العالم عن طريق الشعر. لقد لعب بريتون دوراً كبيراً في إعادة الاعتبار إلى الحلم والرغبات الإنسانية المكبوتة».

يمضي أراغون في مرحلة التذكر المضرجة بالألم والمفارقات، وهو الرجل الذي شارف السبعين أثناء هذا الحوار، مكثفاً رؤيته حول الكتابة التي هي عصب وجوده «واقعياً في سياق الكتابة، ثمة فرق بين معايشة الحلم ورواية الحلم. الرواية تخلو من التلقائية، غير أن نبض الرؤيا الداخلية يعيش أثناء الرواية وينطق الكلمات والصور. وهو ما يسميه دونرفال «تجربة الشموس الليلية». أما في العهد الثاني فقد واجهت «السريالية» ضرورة ترتيب شؤون البيت الباطني، لكنها لم تتخلَّ عن هاجسها الأساسي، الانفصال عن الأشياء القائمة والاتحاد بالأشياء الممكنة، فالشعر شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس، وهو، أيضاً، شبيه بالخطر الذي ينتظر الرجل في النواحي الغامضة في ماضي المرأة».

مسار هذا الحوار المتشعب يتطرق من خلال النص الأدبي إلى تطور أراغون، بدءاً من طفولته اللاشرعية، التي انعكست ظلالها الهاربة المتمزقة على شخوصه والمسلك النفسي والاجتماعي لهذه الشخوص، أي أن الحوار سيرة حياة عبر استنطاق النصوص والأحداث. إنها الكتابة التي تؤرخ حياة صاحبها وحياة عصره. وهاجس هذه القراءة السريعة، أيضاً، عرض بعض النقاط حول مفهوم الكتابة واللغة: «اللغة تجذبني بعفويتها كما بتعقيداتها الكيميائية. لغة الطفل كما لغات

الشعراء والموهوبين. ولا شك في أن اللغة البيضاء التي لا تنوء بـأثقال الثقافات المتداولة، تجتـذبني قبل غـيرها. وغـالباً مـا أضع في متنـاول أبطالي لغات بيضاء تشبه حشرجـة المحتضر، أو غرغـرة الجريـح، أو إيماءات العشاق على رصيف الوجد».

هنـا تتحد لغـة الكتابـة بلحظة الخلق الأدبي وبمنـاخٍ ضبابي يشبـه الاستعـادة الأولى للطفولـة البشرية، ذلـك المناخ الـذي يولـد صـوره ورؤاه بعيـداً عن القسر، والبياض هـو مسـاحـة الانفـلات من هـذا القسر.

والسؤال الـذي يطرح نفسـه في هذا السيـاق، ألم يقع أراغـون في اللغة المحملة بالأثقال الفلسفية وأعباء الثقافة في كتابه الكبير. «مجنون إلزا»؟

هنـا منعطف آخـر في حياة أراغـون «إلزا تـريوليـه» امـرأة ألبسهـا هـواجسه ورؤيتـه شبه الصـوفية ليـمارس من خـلالهـا حميميـة العنـاق الكوني، أو ليمارس أقنعة أوهامه وأحلامه بعد انفـراط عقد السريـالية ورفاق الماضي. . «مجنون إلزا ملحمة الحب الأشهر في جحيم العصر، وهي تـزاوج بين التـاريخ والأسـطورة والشعـر والنـثر. كـما أنها تبلور مفهوم الوطن الضائع والحبيبة الضائعـة. لا قناعـات نهائية في الحب، إنه تشكيك في ذروة امتلاك الوهـم والحقيقـة. الدم العـاشق لا ينقطع عن النزيف، غير أن من يؤاخي الألم يجب أن يؤمن بالزمن الجميـل، قوس قزح محوك من دموع».

في غمـرة هذا المنـولوج الاعـترافي، تحدّث أراغـون عن محـاولاتـه الانتحـار، للعلاج النـاجح، كـما كان يعتقـد في تلك الفترة المبكـرة،

وعن إحراقه لأهم مخطوطاته الروائية، وهو في هذه الحلقة الأخيرة من عمره يبدو أقرب إلى الندم على الالتزام السياسي الذي فرض عليه القطيعة مع أروع أصدقائه وحوّله إلى واجهة يستغلّها الحزب الشيوعي الفرنسي، رغم أن أصدقاءه رفضوا هذا الالتزام واعتبروه خيانة للحقيقة والجمال.

يقول أراغون حول هذه المسألة: «بقيت وحدي طيلة أربعين سنة... اليوم أرى أن خطوة المعتزلين صحيحة. لقد نزعوا أصابعهم من الحريق قبل أن تصل النار إلى ثيابهم، بينما احترقت ثيابي ولم يبق لي سوى الصدى والمدى المكسور».

لكن هذا الرجل الحزين، هذا النسر الهرم، ما زال يراوده الحنين، حنين الانطلاق مرة أخرى، إلى تخوم آمادٍ ما زالت جديدة على العين البشرية.

«بنوع من الرعشة المقدسة قبلت الاعتراف بكل الجرائم التي جسدتها. رضخت للواقع. حياتي شارفت على النهاية، ومن الضروري أن أدفع ثمن غيابي عن المسرح وإطلاق فوضى جديدة تحتاج إليها عيناي المحطمتان».

الموت في الفكر الغربي

في كتاب «جاك شورون» الموت في الفكر الغربي، نجد مسحاً عاماً لحشد من الآراء الفلسفية ـ الفكرية حول مسألة الموت في الفكر البشري. ينطلق المؤلف من نقاط البدء المعرفية في العصور القديمة، متتبعاً تطور وعيها، حتى وصلت إلى ذروتها في العصور الحديثة. فالجنس البشري هو الجنس الوحيد، الذي يعرف أنه سيموت، وهو يعرف ذلك من خلال التجربة، حسب «فولتير»، ومن خلال «الحس» حسب «ماكس شلر»، وفي كلا الحالتين يظل وعي مسألة الموت مرتبطاً بالتطور الحضاري للشخصية، رغم أنه «قضاء على هذه الشخصية».

من هنا نجد النتاجات الذهنية والفنون، بمختلف أوجهها بالغرب الأوروبي، تمثل حواراً عميقاً مع الموت، بما أن الغرب بلغ أوج تطوره الحضاري، وأصبح التفكير في القضايا الكبرى مسألة تنسجم مع شرط تطوره وتفكيره!

وهكذا، في كل الحضارات، التي مرّ بها، يكون الإنسان أنضج على إدراك مسألة الموت، عكس الشعوب البدائية والمتخلفة، حيث

الموت لا يشكل بالنسبة لها إشكالاً معرفياً. «ما لوعي بالموت يمضي جنباً إلى جنب مع الاتجاه الإنساني نحو الفردية، ومع قيام الكيانات الفردية المتميزة، فما أن يحقق الفرد مضموناً يختص به وحده.. حتى يتجاوز حدود العشرة والميلاد من جديد بداخلها».

هذا الاتجاه نحو الفردية، هو الذي أخذ في بناء منطقٍ لتصور الموت بخلاف التصورات البدائية التي عرفناها، ... في الأساطير، حيث يقترب إدراكها للموت من إدراك الطفل في أن الالهة قد بعثت بالموت. إذ أخذتها الغيرة من الإنسان الذي طردها من الأرض، وكانت أسطورة جلجامش هي أقدم وثيقة حول الموت، من خلال المشاركة في موت صديق نحبه، واكتشاف جلجامش بأنه سيلقى حتمية المصير الذي لقيه أنكيدو..

خلال عصر فلاسفة ما قبل سقراط، يؤكد «ليسنج» أن «الموت لم يكن مخيفاً لأبناء العصور القديمة»، غير أن الباحثين الذين أعقبوه أكدوا غير ذلك، «فشلنج» يتحدث عن «الأسى بصدد التناهي الذي لا يقهر للوجود الإنساني»، ويتجلّى الموت في الآثار الفنية للإغريق وكأنه «سم حلو المذاق». وكان وعي الإغريق كاسحاً فيما يتعلق بالفناء، وكانت الرهبة منه الجذر الأساسي في بنية الذهن الإغريقي. يقول هوميروس: «أناشدك يا أوديوس الشهير.. ألّا تتحدث برفق عن الموت، فأن تعيش على الأرض عبداً لآخر.. خير من أن تحكم كملك، لا ينازعه أحد السلطان، في مملكة الأشباح اللاجسدية». وفيما بعد، ظهرت إجابات على تحدّي الموت عند الفلاسفة الحكماء، وكانت بداية نبذٍ للتصورات الأسطورية حول الموت والخطوة العقلانية

الأولى. فاكتشاف طاليس «الماء هو أصل الأشياء» عبر عن رؤية جديدة حول الموت والحياة.

وكان اكتشاف الفناء المطلق للأشياء واقعة رهيبة لأولئك الفلاسفة الأوائل، مما آثار الكثير من التساؤلات المربكة، فأنكسماندر أراد أن يصف الموت بقوله: «الأشياء تفنى فتتحول إلى ما نشأت عنه»... محاولة لكسر سيادة هذا الضيف المخيف. لكن السؤال الوجودي الذي أرّقه ظل قائماً: لماذا يتعين أن يفني كل ما يظهر إلى الوجود، وكل ما له الحق في الوجود؟... وما قيمة الوجود إذا كان عارضاً زائلاً؟

في هذه النقلة الفلسفية الحائرة، في سياق التفكير المعرفي في الموت، يأتي هيرقليطس وينقلها إلى قلب الصيرورة الضدية للوجود، موصلاً بحثه إلى «أن روح الإنسان هي جزء من النار الخالدة، التي تتحول لكنها تبقى إلى الأبد، وما بداخلنا شيء واحد: حياة وموت، يقظة ونوم، شباب وشيخوخة، وكل ضد منها يتحول إلى آخر». وكان الخلاف حول تأويل النصوص الفلسفية ليهرقليطس، هل يُعنى أكثر بالحياة التي تنبثق من قلب الفناء، أم يُعنى بالتدمير أكثر، حينما اهتم بعودة الأشياء إلى النار، وبفكرة الاحتراق الكلي؟ وفي كل الأحوال هيرقليطس رفض العزاء الوهمي للخلود وآمن بخلود النوع.

وبعد المرور على آراء كل من سقراط، الذي يرى في الموت خيراً من بؤس الحياة، وأفلاطون في خلود النفس وانعتاقها من الجسد، رغم شكه في ذلك، وأرسطو، الذي تجاوز استاذه في اللجوء إلى اللامرئي وإيمانه بخلود العقل، يصل المؤلف إلى أبيقور، إلى مملكة

الحسّ النبيل ويعنون فصل هذا المعلم العظيم (الموت لا يعنينا في شيء). مثّل أبيقور، إلى جانب الرواقية، ردّ فعلٍ تجاه النزعة الثنائية عند أفلاطون، وسعى إلى قهر المخاوف من الموت والتحرر من القلق كأداة لبلوغ اللذة. والتأكيد على أهمية اللذة، ليس كما يشاع عن لا أخلاقية هذا المبدأ (حينما نذهب إلى القول بأن اللذة هي الغاية، فإننا لا نعني ملاذّ المتهتكين والملذّات الحسيّة كما يفترض البعض ممن يتصفون بالجهل أو يخالفوننا الرأي، وإنما نعني التحرر من الألم في الجسد والاضطراب في الذهن) والخوف من الموت هو العقبة الكبرى في سبيل السلام العقلي، لكن يمكن التغلب عليه لأنه يقوم على غير أساس (إلّا لنعتقد الاعتقاد بأن الموت لا يعني شيئاً بالنسبة لنا، فالخير كله والشر جميعه يكمنان في الحسّ، لكن الموت حرمان من الحسّ، من هنا فإن الفهم الصحيح هو أن الموت لا يعني شيئاً بالنسبة لنا، وذلك يجعل فناء الحياة أمراً يمكن الاستمتاع به ، لا لأنه يستعيد شوق الإنسان للخلود، فليس هناك ما هو مرعب في الموت، من هنا فإنه في تكاسل يتحدّى ذلك الذي يخشى الموت، لا لأنه سيكون مؤلماً حين يحل وإنما توقعه هو المؤلم).

ويختتم عرضه المختزل لآراء أبيقور بهذه الأسطر الرائعة «لقد توقعتك أيها القدر، وتحصنت ضد هجماتك السريّة جميعاً، ولن نستسلم أسرى لك أو لأية ظروف أخرى، ولكن حينما يحين أوان رحلينا، فإننا سنرحل عن الحياة باصقين احتقاراً عليها، وعلى أولئك الذين يتشبثون بها، مردّدين أنشودة انتصارٍ مجيدٍ أننا قد عشنا حياة طيبة».

فيما قبل القرن الثامن عشر، تضاربت آراء الفلاسفة بين خلود

النفس والعقل، والفناء الشامل أو التحولات التي يمر بها الكائن بعد الموت، لكن القرن الثامن عشر، الذي انشغل بما يحدث بعد الموت، كان عصر الإنكار الحاد لفكرة الخلود، وكان هذا الموقف هو الأكثر أصالة عند الفلاسفة الفرنسيين، الذين أكدوا على الحياة واعتبروا الموت حادثاً طبيعياً رغم فاجعته «فن الموت عند الرجل المستنير هو فن الحياة». وديفيد هيوم، الذي شن هجوماً على مبدأ خلود النفس، يصل إلى هذا الاستنتاج «إذا كان الخلود محتملاً فيمكن أن يكون في شكل التناسخ». لكن مبدأ الخلود يفنّده هيوم من خلال الجوهر فيما يخص النفس البشرية، وأن ليس هناك ما ندعوه بالذات. «فكلما توغلت داخل ذاتي أعثر دائماً على هذا الإدراك الحسي أو ذاك... لكنني لا أعثر على ذاتي في أيّ وقت من غير إدراك حسي».

أما كانط فقد بيّن مواطن الضعف في مبدأ القائلين بخلود النفس «دوام النفس، التي ينظر إليها كموضوع للإحساس الداخلي، يظل بلا برهان بل غير قابل للبرهان».

كما قدم نظرية الميلاد الجديد، التي يتمّ فيها التخلي عن فكرة الخلود القائمة على التناقض العقلاني بين الروح والمادة لصالح الإيمان بميلاد جديد روحي وجسماني، يقوم على الوحدة الصوفية للخلق؛ فهناك موت وصيرورة دائمان، تنشأ في غمارهما الحالة المستقبلية، من رحم الحاضر، على النحو ذاته الذي تنشأ منه الأشكال العليا، الحياة العضوية من تطور الكائنات، الحياة الأدنى.

أما الذين يسميهم «جاك شورون» بفلاسفة الحياة، وهي تسمية موفقة إلى حدّ كبير، حيث أن هؤلاء الفلاسفة يمثلون عملية رصد

للوضع البشري في سياقه الماضي وحاضره ومستقبله، وليسوا أصحاب منظومات ومناهج تمثل تماسكاً برهانياً وتجريدياً صارماً مثل من سبقوهم، فلاسفة الحياة هؤلاء، بمن فيهم «نيتشه» تتمثل الرابطة المشتركة فيما بينهم الثورة على العقلانية المسيحية ومحاولاتهم تفسير الواقع بأسره من خلال الحياة، كانت ردودهم على الموت مختلفة، فإذا أراد نيتشه، من مذهب العود الأبدي، إنقاذ الإنسان من العدمية القاتلة فبرغسون يُشير إلى أن الموت يستسلم للدفقة الحيوية.

والوجوديون، الذين دعوا بشكل حاد «هشاشة الوجود»، يعمقون عبر «هايدجر» تجربة المضي قدماً نحو الموت بصفتها «عدم الشعور بالانسجام مع العالم»، وهي تظهر عند سارتر «التقزز الشامل إزاء الوجود الذي يفصح عن نفسه في صورة غثيان».

كتاب «الموت في الفكر الغربي»، الذي نقله بلغة دقيقة إلى العربية كامل يوسف حسين، يحتاج أكثر من قراءة كي يمكن الإلمام بذلك الشتات الهائل من الآراء والتأملات.

فلسفة السريالية

حين تكمل قراءتك الثانية لكتاب «فردينان ألكيه» فلسفة السريالية، تشعر وكأنك أطللت من شرفة مفعمة بالعذوبة، على علم مليء بالتهاويل والأطياف والكائنات الشبحية والفكرية التي تتجول بحرية في مرايا الكلمات.

الكتاب لا يؤرخ، وفق المقاييس المعروفة، للسريالية ولا يحاورها أكاديمياً، رغم أن صاحبه أستاذ في السوربون، بل يدخل إلى تخوم الحقيقة السريالية، حاشداً كل إمكانياته المعرفية الواسعة، ليكشف ما يمكن كشفه في الكون السريالي، خلاصة رؤى آسيوية وعالمية كبيرة ومنابع حدس لا تنضب.

من ناحية التسلسل التاريخي، فالسريالية «حلت محل سلبية الدادا» لتأتي بالوسائل اللازمة لتحقيق الإيجابي في الإنسان: «أنظر إلى أولئك الفرسان المذهلين، من بعيد جداً ومن علوٍ شاهقٍ، ومن المكان، الذي لا تتأكد بالعودة منه، يلقون بأنشوطهم المذهلة، المصنوعة من ذراعي امرأة». هؤلاء الفرسان هم التجسيد الرمزي لتلك المغامرة الإبداعية التي أعادت تقويم كل شيء في الحياة وشنت حروبها

لمحاكمة الوحش البشري، الذي ظل طويلاً يتجول مبتهجاً بين الخرائب، تصحبه مظلة الفكر اليقيني والتبريري.

في تضاريس ذلك الليل البشري كانت تلك الصرخة السوداء.. كان «الفعل السريالي المطلق». فضاء تصورات جديدة في كل الأصعدة، إعادة الاعتبار للطفولة والعظمة المنسية في دهاليز التاريخ المؤسساتي والحربي. وكان التفجير المتناقض لأمثلة الجمال السائد، يعيد ترتيب ساحة الذاكرة، ويعيد إليها البهاء الذي سلبه منها قتلة الفكر الحر..

«يا بنات اللحد الأزرق، ويا أيام العيد، أيتها الأشكال الرنانة لناقوس عيني ورأسي عندما استيقظ، أيتها الأرض المشاع للمناطق الملتهبة، إنك تأتين بشمس المناجر البيضاء والمناشر الآلية والخمر. إنه ملاكي الشاحب ويداي المطمئنتان لدرجة كبيرة، يا طيور البحر في الفردوس المفقود».

هذا الشعر، الذي يتقدم الموكب السريالي آنذاك، هو الذي يحمل في ذاته العزاء والتعويض للشقاء، هو الذي يعطي الإنسان لون الحرية، كما يقول «بريتون»، ودوخة اللذة. والسريالية بحث في حالة العالم الذي يتقدم على أرض مجهولة، تدعمه فقط فرضية يعتقد أنها صحيحة ولكن من المهم التحقق منها.

هذا التقدم في الأرض المجهولة هو الذي دفع السريالية، في تلك المرحلة الدقيقة من التاريخ، إلى إعادة النظر في كل شيء. ولم تقنعهم كل التجمعات السياسية والفكرية، يمينها ويسارها، ورأوا فيها نقضاً للحقيقة: «هل من الممكن بالفعل تحرير الناس بعد أن نكون قد

بدأنا بخيانة الجمال والحقيقة».

وحين يتحول الوضع الجماعي إلى ظلام وجهل فعلى المقدرة الفردية أن تطلق شرارتها الحرة، وهنا، أيضاً، ينشأ التناقض مع إنسان «ديكارت» المستسلم لقوانين العالم. وتمضي رحلة البحث المرهقة وراء ما يمكن أن يوحّد الوجود ويصل إلى النقطة التي تنحلّ فيها جميع المتناقضات إلى الإنسان الكلي.

أراد «أندريه بريتون» أن يستجمع كل قدرات الإنسان وفاعلياته، التي تجسد مناطق اللاوعي أقنومها الأكبر، وأن يفتح الحدود بين الحلم واليقظة، ليصل إلى كون الإنسان تساؤلاً، والعالم موضع هذا التساؤل، وهو انتظار ويرفض كل التجريدات من أجل شعوره بالانعتاق الداخلي.

«كل ليلة أترك باب الغرفة التي أشغلها في الفندق مفتوحاً على أمل أن أستيقظ وبجانبي صديقة لا أكون قد أنتخبتها». يقول المؤلف، لا يجب الاكتفاء بالاعتراف أن السريالية لا تعطي جواباً لمشكلاتها، ويجب أن ترى أن غياب الجواب هذا ينبىء وحده عن أصالة الإنسان، أليس كل جواب عن الحرية هو خيانة للإنسان بكامله؟

والسريالية بحث لاهث عن حياة حقيقية، إذ ليس ما نعيشه حياة «الحياة الحقيقية غائبة، لسنا في العالم». هذا البحث هو الذي قاد أولئك الحالمين في ارتياد آفاق جديدة والدخول إلى مناطق كانت محظورة على الذهن البشري، في الشعر والفلسفة والفن، ليقذفوا بالكائن المستلب إلى المكان الأقصى، حيث تسكر المرأة التي «لا سلطة للزمان عليها».

عبر فضاء لغة محتدمة ومخيلة طليقة يـأخذنـا هذا المـراهق العبقري إلى عوالم متنوعة من الإدهاش الشعري للصور، التي تشكل المشاهـد ذات الفيض التنجنيـلي، الذي يكـاد يفوق «الإمكـانـات البشريـة». يـركض وحيداً في فضـاء المخلوقات الشـاقة، وفي يـده فـأس التقصي لماهية الإنسان الغامضة، محاكمة قاسية للكون والإنسان والأشياء. إنه يبحث عن «كـائنـات تشبهـه»، وفي رحلة البحث هـذه يخلط العـوالم الحيوانية والإنسانية كأننا أمام كرنفال لسديم التشكـل البدئي، يصـل ذروته في العناق الغريب مع أنثى القرش في قاع الأوقيانوس.

هذه الرؤيا المأخوذة بهاجس الانهيار الكلي عنـد لوتـريامـون، وكما نلمس الآن الكثير من تحققها، قادته إلى خلق (أنساق) جديدة للكتابة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مرحلة السيادة الـرومانسيـة. لقد خرب كل الحدود المفتعلة بين أنواع الكتابة، خالقاً محيطاً جديـداً يـرقص فيه رقصتـه الجهنمية. في هـذا المحيط نتعرف عـلى مخلوقـاتـه الهجومية، من الطيور الجارحة إلى الأسماك والزواحف البـالغة القسـوة والحنان.

علّم لـوتريـامون الأجيـال اللاحقـة أن الألم العميق يحطم أغـلاق الكتـابة المنجـزة ويخلق مغامـرة تعتبر لا حـدود لها، من هنـا الاهتـمام الكبير، الذي أولتـه الحركـات الأدبية والفنيـة الحديثـة نحوه وخـاصة السرياليون، الذين أحاطوه بهالة من الغموض ليكون رائد المغـامرات التعبيرية والحياتية والحيائية اللاحقة.

هذه العدمية، التي تسطع في كتاب لوتريامـون، كانت سمـة تلك الحقبة الفكرية، والتي تمتد حتى وقتنا الحاضر، لكن من غـير الحضور

الطاغي لتلك المواهب والفلتات الفذّة، يقول الفنان «رمسيس يونان» في هذا السياق: «إن دين العلم الجديد لم يحل دون أن تنتشر جرثومة «النيهلية» بين المفكرين والفنانين الأوروبيين، من لوتريامون حتى مدرسة الدادئية . . ويكفينا كاتبين، في أثارهما إلى جانب نيتشه، كل معالم هذا الداء الفتاك معها: ديتسويفسكي وكافكا».

إن هذه «النيهلية» هي التي دفعت هؤلاء الكتّاب إلى الحفر في مرايا الذات لاكتشاف نزوعاتها، وتناقضاتها، رغباتها وطموحاتها، الحب، القسوة، الشر، الموت، الخير، الجنون. . . إلخ تشخيصاً أنطولوجياً حاداً لكينونة الإنسان متجاوزين تلك المنسوبة الساذجة، «إما خير أو شر» هكذا بشكل نمطي ومطلق، إلى كلية الإنسان.

لوتريامون حين يتغنّى بالشر والعدوانية، ليس من أجل تكريسهما وترغيب الناس فيهما بل من أجل تجاوزهما لتأسيس محبة حقيقية وعالم حقيقي. وليس أكثر برهاناً على ما أقول من تلك المشاهد والصفحات، التي يحتويها الكتاب، تلك التي يتحاور فيها مع الجمال المطلق ويتحرش بكل معالمه الشفافة، متقمصاً أسماء مثل «ماريو»، شقيقه الغامض، نقرأ دفقاً لاهثاً من الحنان والمحبة يصعده نحو كائناته النبيلة ذات الطبيعة الملائكية بنفس المقدار، وإن كانت رقعة الكتابة أوسع لعدوانيته التي يصبّها على «خنانيص الإنسانية». إن النزوع العدواني في الكتاب ليس أكثر من كشف هذه الآلية القابعة في نفوس الشر، والتي تنفجر في حروب ومجازر يتواضع كل كلام بصددها.

يقول فيليب سوبو حول الكتاب:

«الاسم الوحيد المقذوف عبر الأجيال، الذي يشكل تحدياً لكل ما هو غبي، دنيء ومقرف على الأرض: «مالدرور».

مات إيزادور دوكاس أو الكونت لوتريامون، كما يُسمي نفسه من باب الدعابة، في الرابعة والعشرين من عمره، تاركاً وراءه أنقاض أفكار ومدن، يقيناً كان يزدريها بشدة.

كازنتزاكي: خلاصة حياة ضد الاتساق الزائف للمناهج

في الجزء الثاني من مذكرات كازنتزاكي «تقرير إلى غريكو» يستكمل الكاتب اليوناني فصول رحلته الحياتية في سيرة تعطيها المخيلة بعداً شعرياً خاصاً كما استطاع تجسيدها عربياً الشاعر ممدوح عدوان. وكازنتزاكي، حين يقدم وقائع حياته، لا يقدمها في تقرير حدثي أو فذلكة وعظية، بل تشكل هذه السيرة، الزاخرة بالتجارب والكائنات، الإحباطات والانتصارات في مشاهد تتنامى وتبسط رؤاها المتآلفة، المتناقضة في مختلف قضايا الفن والفلسفة والحياة، رؤية ليست ذهنية باردة أملتها ذاكرة الأرشيف الثقافي، بل ولدتها معاناة صعبة وانغراس شرس في أتون التجربة الحياتية.

هذا الكاتب لم يرد سيرة أخلاقية، بل أراد أن يقدّم لوحة معرفية شاملة ومتموجة بالحياة لعصر من أكثر العصور صراعاً وكشفاً وتمزقاً على مستوى الروح المتعطش إلى الامتلاء.

تلك النقلات الوجدانية العذبة يمكن تلمّسها حين يروي الكاتب وجوده على أرض الأجداد، حيث الحنين إلى طفولة بعيدة يعود الآتي من مغامراته الفكرية في المدن المختلفة: «أرهقت، لقد كنت شاباً قبل

كـل شيء، وقلق الشباب عبء مرهق لن يتنازل لـلاعتراف بحـدود طاقة الإنسان إنه يبحث الكثير ولا يستطيع إلاّ القليل بعد أن كافحت للوصـول إلى هـذه الحـدود، بعـد أن تعبت من الكفـاح، عـدت إلى أرض آبائي. كنت راغباً في الالتقـاء بجبالنـا، في رؤية حملة الألـوية بـطرابيشهم المائلة وضحكـاتهم، في الاستماع مـرة أخـرى إلى حـروب الحـرية. كنت أريـد أن أمشي على تـراب الوطن لكي استمـد منه القـوة».
الحنين الدائم والتجـوال المستمر عـلى أراضي وجبال «كـريت»، حيث ولـد كازنـتزاكي، والذي قـرأنـاه بصـورة واسعـة في الجـزء الأول من المذكرات، يتدخلان عبر خط الرؤيا ولهفة الكشف عن المجهـول على صعيد الفكر والرحيل إلى المدن التي كان الفتى يحلم بها.

في المشهد الثاني (٢٣ باريس ـ نيتشه ـ الشهيـد العظيم) كـان أحد التحولات الحاسمـة في سياق حيـاته، حيث التقتـه صدفـة في إحدى مكتبات باريس خالية مجهولة، نبهتـه إلى نيتشه قـائلة: «ها هنـا غذاء قوي أسدي لعقلك إن كان لديك عقل وإن كان جائعاً».

يقول كازنتزاكي، تعليقاً على هذه الحادثة: «كان قدري ينصب لي كميناً في مكتبة سان جنفياو. كان المسيح الدجال ينتظرني هنا، ذلـك المحارب الناري العظيم المضرج بالدماء، في البدء أرعبني تماماً لم يكن ينقصه شيء، براثن ليوسيفر، وأنيـابه وأجنحتـه كانت كلهـا ظاهـرة، إضـافة إلى الصفـاقة والغـطرسة والعقـل العاصي والـرغبة الجـامحة في التدمير والسخرية، والشك والضحكة العـاقة، لكن طيشـه وكبريـاءه حرّراني من قدمي وأثملني الخـطر، فغرقت في كتـابه بخـوف وشوق،

وكأنني أدخل غابة صاخبة مليئة بالوحوش الضارية والنباتات المدوخة».

هذا التشخيص الشعري العميق يشكل، إلى حدٍّ كبير، مفتاحاً للدخول إلى الرؤية الفلسفية المعقدة في عالم نيتشه، الذي اكتشف فيه الكاتب هشة المغامرة المعرفية الرفيعة، في فكر أضاءه تمزق لا نظير له، رغم سوء الفهم الذي قوبل به هذا الفيلسوف. هنا ستكون الحياة الحقيقية عصب المعرفة والرؤية الغامضة في كل ما كتبه كازنتزاكي من روايات وأشعار، حيث يمكن معه متابعة هذا الرحيل المرهق نحو مدن متعددة، برلين، فيينا، روسيا، وحيث يقدّم الحياة التي عاشها بمختلف العلاقات الجسدية والبعض الآخر من المرجع الثقافي الفلسفي، يتصدرها «بوذا» جنرال الروح الآسيوي، الذي أحدث جرحاً آخر في حياة الكاتب: «شيطان آخر في داخل شيطان جديد، «بوذا» كان هذا الشيطان يظل يصرخ. الرغبة لهب والحب لهب. الفضيلة والأمل، أنا وأنت والجنة والجحيم كلها لهب. شيء واحد فقط من نور هو نكران اللهب، خذ اللهب المتأجج الذي يحرقك وحوله إلى نور ثم اطفىء النور». في هذه النقطة تلمس هذا التناقض الرائع عند كازنتزاكي الذي مجدّ لذة الجسد في صفحات الكتاب، يعيش هنا حالة (النيرفانا) البوذية التي تدخل مملكة الروح عن طريق أمانة الحواس، ويؤكد هذا التناقض انحياز الكاتب إلى الحياة ضد الاتساق الظاهري للمناهج.

فالرجل أمين نفسه وليس رهن النظريات وأوهامها. أليست

الخبرات المعرفية والحسية في مجملها نزوعاً نحو الامتلاء المفقود عند الإنسان الباحث عن دفء الملاذ؟

يصل كازنتزاكي ذروة التوحيد بين الفكر ـ التجربة، ينغمس الأول في وهج الحياة وصخبها اللانهائي في فصل (زوربا) تلك الشخصية المتفجرة بكل ما هو عفوي وبريء: «ولو أني حاولت أن أحدّد الناس الذين تركوا أثاراً عميقة في نفسي، لحدّدت هوميروس وبوذا ونيتشه وبرغسون؛ وزوربا الأول بالنسبة لي هو العين الأخاذة وبوذا هو العين القائمة العميقة الغور، وساعدني برغسون على الخلاص من الإشكالات الفلسفية، أما نيتشه فقد أغناني بعذابات جديدة وعلمني كيف أحول الفشل والمرارة إلى كبرياء أما زوربا فهو الذي علمني أن أحب الحياة وأن لا أخاف من الموت».

في هذه الغابة الفلسفية لتلك الأسماء، التي خلقت تحولات حاسمة في حياة هذا الجانب الكريتي كما فعلت في التاريخ، يقف زوربا الرجل العادي ظاهرياً إلى جانب تلك الأسماء ويمارس نفس التأثير وقد تحول إلى رواية من أفضل ما كتب كازتنزاكي.

من هنا فإن كازنتزاكي لم يسقط في استيهامات المعرفة، بل انقذف في اللهب ليستخلص عصارة تجربته الحياتية والمعرفية، واقفاً وسط هاوية المتناقضات ليطل على ذاته الحقيقية ويصل إلى الوحدة عبر الإبداع، رغم الإحباطات التي يصاب بها الفنان في مساره المضطرب دائماً: «الإبداع.. متابعة إغوائية مليئة بعدم الثقة وبالخفقات المربكة».

لكن ما هي النهايات لهذه الحياة الثرية الواسعة المدارات؟ هذا

السؤال لن يجد جواباً عند كازنتزاكي الذي يقف صلباً في قلب العدم بعد أن تذوق فرح الأبطال المرير في دروب التشرد والأساطير: «خلال رحلتي كلها. . . أحسست بعمق أن الستارة هي اللوحة فعلاً ومسكين ذلك الذي يفتح الستارة لكي يرَ اللوحة: لن يرى إلاّ العدم».



مقالات في السينما



سلام بومباي والسينما الهندية

مع كل كتابة أو حديث عن فيلم هندي، أي فيلم، نستعيد في حدود متفاوتة بدايات تكوّن وعينا مع الصورة السينمائية بشكل عام.

هذه السينما التي شكلت، بعد السينما المصرية، دوراً أساسياً في صناعة هذا الوعي وهذه العلاقة الملتبسة مع تلك الثقافة البصرية في جانبها السينمائي. وخاصة بالنسبة لمواطني دول الخليج ومجاوريها لأسباب كثيرة، ربما من شدة وضوحها يأتي إيرادها من باب الضجر المكثف بالنسبة للقارىء.

كنا صغاراً حين بدأنا نرى بطل الفيلم الهندي بأسماله وملابسه الرثة، يشق حجب الظلام الدامس ويخوض مغامراته اللامتناهية والمليئة بالدموع والدم والمآسي المفتعلة والأغاني، ضد النماذج المطلقة للشر، كي يصل إلى إنقاذ حبه الوحيد الأوحد من إبنة الغني، ويصل إلى النهاية السعيدة المرسومة سلفاً من قبل صناع هذه السينما، التي لا يضارعها من الناحية الكمية أي وضع سينمائي في العالم، ربما حتى (هوليوود).

تتغـيّر الحبكات والشخـوص والمخرجـون، لكن تظل هـذه السينما وفيّة لخط (الميلودراما) ومعطياتها الناضحـة بأقصى الألاعيب العـاطفية على وتر المشاهد، الذي أصبح مدمناً إدمـاناً لا فِكـاك منه لهـذا النوع الغالب من السينما.

ولا بـأس، وكما في السينـما المصرية والعـربية، لا بـأس أن تأخـذ الحبكات والقصص من ترسانة النفايات العالمية كي يعاد إنتاجهـا بعد أن (تهنّد) أو (تعرّب) كي تناسب الذوق المنتجة إليه وبلغته الأصلية.

وأحياناً يشط الخيال الكسيح بعيداً ليأخذ أفلاماً هامـة، أنتجت في الغرب على الأغلب، فيجري طمس جوهرها الحقيقي بما يتناسب مع اتجاه الذوق الاستهلاكي والربح السريع...

حين ننظر الآن إلى الوراء، ومن خلال طبقات الزمن وتراكمه على الوعي والشعور، إلى تلك الأجـواء السينمائيـة التي خلقتها أفـلام مثل «سـانجام» و«الفيـل صديقي» وإلى ممثلين مثـل «راجيش كنا» و«دليب كومار» و«شامي كابور» و«شيشي كابور» والعائلة الكابوريـة العتيدة لا تنتهي عند حد.

ربما سنحب تلك الأفلام من الزاوية الوجدانيـة وكنوع من الحنـين الغريزي إلى الماضي بسذاجته وعفويتـه، كما نحب وبـالدرجـة الأولى أفلاماً قديمة لحسين رياض ولأم كلثوم والريحـاني وعبد الـوهاب وليـلى مراد والمليجي و... إلخ.

إننا، ومن موقع الوعي الحالي، لا نتعامـل وبهذا النحـو الوجـداني الصرف مع تلك الأسماء وتلك الأفلام، لا نتعامـل تعامـلاً نقديـاً من

منطلق الوعي، إنما نحب، أولاً، الفترة التي تتوهج لحظاتها وجمالها الغارب، تلك الفترة من عمرنا والتي ولدت في ظلها تلك الأسماء وتلك الأفلام.

ومن هنا تأتي أهمية الكتابة عن تلك الفترة بأشرطتها وأسمائها، كتابة لا تدّعيها هذه العجالة بقدر ما تشير إليها وكبداية تماس مع الثقافة البصرية التي تحتلنا اليوم.

هذه الملامح العامة والسريعة للسينما الهندية، شهدت اختراقات واسعة على يد مخرجين مثل «سيتاجيت راي» وهو الأهم و«ميرلاي سن»، اختراقات جعلت سمعة هذه السينما، على مستوى العالم، ليست بالسوء الذي يوحي به جوها الرئيسي. استطاع سيتاجيت راي والآخرون، استطاع بمخيلته ورؤاه السينمائية، التي توازي أهم مخرجي العالم، أن يخلق صورة أخرى، نقيضاً للسائد في السينما الهندية وأن يبرز المجتمعات الهندية بثقافاتها وروحها الثرية وتناقضاتها بمستوى من العمق لا علاقة له بذلك السائد الكمي الهائل.

وهناك مستوى ثالث في السينما الهندية، ربما خير نموذج له هو الفيلم الذي نحن بصدد الحديث عنه، فيلم (سلام بومباي) للمخرجة الهندية المقيمة في أميركا «ميرانايز» والحاصلة على جائزة الكاميرا في مهرجان كان ما قبل الأخير، والذي بُدىء عرضه الآن في الصالات الباريسية.

المخرجة «ميرانايز» تبدو على مستوى من الحرفية لا تخطئها عين المشاهد وخاصة في التصوير كما تشير بذلك جائزة المهرجان الشهير. كما أن الفيلم صوّر على الطبيعة في شوارع بومباي الخلفية، أي في

هوامش هذه المدينة البشرية الضخمة والتي تعج بالآلهة والشحاذين والفيضانات، مدينة التناقضات والميثولوجيا المدهشة.

المخرجة الهندية أو ذات الأصل الهندي صورت قصة فيلمها حول تلك الشوارع الهامشية، حول مجموعة أطفال مشردين ونساء بغايا ومعالمة ومدمني مخدرات... إلخ. أي حول الوجه البشع المدمر فقراً وعنفاً وحطام بشرٍ يمضون بحتمية الفظاعة نحو الهاوية. مجموعة الأطفال المشردين، وخاصة ذلك القادم من الريف وفق ما شهدناه في الفيلم، هم الذين يمسكون بنسيج السرد السينمائي ويصلون أطراف الفيلم ببعضها كي يتشكل القص السينمائي المطلوب.

لكن السؤال كيف تعاملت المخرجة مع هذه المادة الخام، التي لو قيض لها مخرج بارع وصادق وحوّلها، ليس إلى فيلم روائي وإنما حتى عبر فيلم وثائقي، إلى دراما سينمائية رائعة كما شاهدنا أكثر من فيلم عن الهند في هذا المجال.

مرة أخرى كيف تعاملت المخرجة؟

«ميراناير» على ما يبدو تعرف أصول اللعبة وربما هذه هي حدود رؤيتها وموهبتها، فهي لم تنزل شريطها السينمائي هذا إلى مستوى الإرث السينمائي الهندي «سانجام» و«الفيل صديقي» ولم ترتفع إلى مستوى المخرجين الذين أشرنا إلى كونهم علامة مضيئة في تلك السينما، بقيت ميراناير تلعب لعبتها الخاصة، لعبة الشطارة العصرية، فهي حين اختارت لفيلمها تلك المادة المأساوية لم تلامسها في العمق ولم تستبطن أعماقها الطافحة بالألم، بل ظلت على سطح المأساة تداعبها بلغة استشراقية وبعرض شبه فلكلوري لتلك التفاصيل

المريعة مما يجعل الكثير من المشاهد، وربما أغلب مشاهد الفيلم، التي يفترض أنها تمارس تأثيراً خاصاً، تمر مروراً عابراً كالمشهد الذي يحرق فيه الطفل بيت البغي الصغيرة، التي يشعر بود تجاهها، أو مشهد جنازة الولد المدمن الذي يحمله أفراد العصابة الآخرين من الأطفال.

كما أن هناك مشاهد واضحة الافتعال، مثلاً حين يقبض البوليس على الأطفال ويودعهم في الإصلاحية.

أيضاً، المخرجة لا تخفي دونيتها تجاه الأوروبيين، وخاصة حين تقوم تلك الشقراء الأوروبية غاضبة محتجة على ضرب المعلم الهندي الصبية، وكأنما هذه الشقراء الأنيقة هي التي ترمز إلى عدالة الموقف.

وتتضح دونية المخرجة الهندية أكثر حين نعرف أنها قبل هذا الفيلم أخرجت شريطاً مليئاً بالهجوم والحقد على العرب وبطال الشرق عامة، في زمن أصبح فيه الهجوم والتجني على العرب والشرق عملة رابحة، حتى من قبل ابنائه ومن قبل مثقفين نشاركهم الجيرة الجغرافية والتاريخية والروحية.

ومن نافل القول إن المخرجة لم تقرأ جيداً تاريخ بلدها مثلما قرأت تاريخ هوليوود، فكيف لنا أن نشير إلى المرتكزات الروحية بين الهند والبلدان العربية، وإلى الاستاذ الهندوسي الذي ألف كتاباً نادراً عن تغلغل فكر رابعة العدوية والشيخ ابن عربي والحلّاج في ثنايا التفكير الهندي، هذا الاستاذ الذي يدعى الظاهر أكبر، استاذ هندوسي رغم ظاهر اسمه.

فيلم ميراناير (سلام بومباي) في نهاية التعليق، فيلم (ميلودرامي)،

لكن ليس حسب التقاليد المعروفة لهذا النوع المهيمن في السينما الهندية، إنه من نوع خاص. ها نحن نخرج من الصالة لا لنتذكر الفيلم، وإنما وبالمفارقة نتذكر فيلماً قصيراً لا يتجاوز العشرين دقيقة، أخرجه منذ سنوات بعيدة «سيتاجيت راي» عن علاقة الفرد العادي بالمهراجا. يقينا ما زلنا نحمل جرحه البليغ.

هل يمكن القول إن الاستلاب الذهني، سواء كان من الغرب أو من الشرق، إن الاستلاب نافٍ للإبداع مهما حاول الفنان تغطيته بالتقنيات المختلفة.

السينما العربية السائدة ومؤشرات السينما الجديدة

تتبنّى تسمية (السينما الجديدة) هنا كمؤشر لاتجاه ممكن في السينما العربية يحمل ملامح الاختلاف والتمايز من السينما السائدة، التي يرزح تحت وطأتها ذهن المشاهد العربي منذ عشرات السنين، وليس كاتجاه تحقق وأصبحت له سماته ورموزه ومعالمه المستقرة غير القابلة للنقض، إذاً، مثل هذه الحالة لم تتبلور بعد ولا نريد، أيضاً، أن نرجع هذه التسمية إلى أصلها الإيطالي ـ الأوروبي بصفة عامة، فالفرق الشاسع بين الحالتين يدفعنا إلى محاولة التركيز على ما يستجد من ظواهر وخصوصيات بدأت السينما العربية، في فترتها الأخيرة، بالسعي إليها. هذه السينما، التي مضت عربتها في السنين الفائتة، مثقلة بالنواقص إلى المقومات الحقيقية للسينما، ومن المفارقة حقاً أن نرى سياق هذه السينما بمعزل عن التطور المدهش، الذي اجترحت مغامرته السينما في العالم، مما جعلها تحتل الصدارة بين الفنون الأخرى وصارت، عبر اسمائها الكبيرة في العصر الحديث، توازي الدراما في عصور الإغريق.

عربياً نرى عكس ذلك، فالسينما العربية كانت تمضي نحو

الوضوح الكامل لما شاع في النقد السينمائي (بشباك التذاكر) مع ما يعنيه هذا الشباك من إسفاف وثرثرة وسطحية. أفلام مكتنزة حتى التخمة بتوابل الجنس المسطح الخالي من أيّ بعد إنساني، والشخلعة وتدمير الذائقة الفطرية للناس. فراغ ذهني وتقني لا يماثله إلاّ عصر الانحطاط.

(كلمة تقنية هنا لا تعني تكنولوجيا الأدوات بقدر ما تعني الابتكار والخلق في العمل السينمائي). حتى تلك الأفلام، التي تتوسل، أحياناً، مفاهيم حول العدالة والقيم والأخلاق، لا تذهب أبعد من نزهة استشراقية في الأرياف والأحياء الفقيرة، مصحوبة بسيل من الدموع الزائفة لسرقة جيب المشاهد بطرق أكثر حقارة والتواء.

وحين نتحدث عن السينما العربية فإننا نتحدث عن السينما المصرية بالدرجة الأولى، فهذه السينما هي التي تمتلك تاريخاً طويلاً وعناصر خبرة وصناعة ليس ما يماثلها في البلدان العربية الأخرى، ونلاحظ، حتى في حالة الاختراق وبعض المنافسة، التي تعرضت لها هذه السينما، خاصة من بلدان المغرب العربي الثلاثة، ظلت هي مركز الثقل وبوصلة الاتجاه، وهي في كل الأحوال منافسة في المهرجانات والمناسبات وليست في صالات الجمهور وفي المستوى العام إلاّ فيما ندر.

ومن الطبيعي أن هناك حيزاً كبيراً للاستثناءات التي تخرج على هذا التقييم، لكن ما مصير هذه الاستثناءات؟ مثلاً: يوسف شاهين، صلاح أبو سيف، توفيق صالح . . . إلخ. دعك من الأخضر حامينا فيمكن دراسة مسيرته السينمائية على حدة. هؤلاء من الجيل السابق . . يوسف شاهين، الذي قدم بعض أفضل الأفلام العربية

(الأرض)، (باب الحديد)، (العصفور) حتى أن الفيلم الثاني دخل تاريخ السينما العالمية الذي اختاره وألفه كبير النقاد السينمائيين في العالم (جورج سادول).

الآن من حقنا أن نتساءل حول مسيرة شاهين السينمائية الأكثر تميزاً بين مجايليه، نجد أن تلك الروح، التي تؤسس لإبداع كبير في (باب الحديد)، شهدت نكوصاً عجيباً وما يشبه الاستيهام الإبداعي في الأفلام اللاحقة، وتحديداً منذ (عودة الإبن الضّال) وحتى (وداعاً بونابرت). هذه السلسلة من الأفلام، التي أرادها شاهين أن تؤسس لأفق آخر في السينما العربية، أفق السرد الذاتي برؤاه وهذياناته الخاصة والحميمة، والذي عبره يؤرخ لأحداث مجتمعه وسير تاريخه. وهذه المسألة في منطلقها العام ارتكز عليها كل أدب عظيم وكل سينما عظيمة. لكن السؤال، الذي يحمل أرق الإبداع، هو أدوات التعبير التي بواسطتها يستطيع كل فنان تحقيق خصوصيته وسط هذه الغابة من الادعاءات.

لم نعثر في أفلام شاهين، التي تتبنى هذه الرؤية، إلّا على شتات تأثيرات وتقمصات لمناخات وشخوص مخرجين آخرين، من (فلليني) وحتى (الموجة الجديدة) و(بوب فوس). لسنا هنا بصدد بداهة تأثير الفنان وتأثره، ذلك شيء طبيعي في نطاق خصوصيته وصهره تجارب الآخر وإنجازاته ضمن لغته التي يطمح إلى تأسيسها. لا نجد في أفلام شاهين المشار إليها إلّا مونتاجاً ذهنياً مفبركاً. الحوار، الذي هو عنصر من عناصر استبطان الشخصية، مركب تركيباً قسرياً وذهنياً على الشخصية وكذلك المشهد بكليته، ولم يأتِ ضمن ولادة رحمية،

طبيعية، وكأنما شاهين لا يعاني ولادة الشكل برؤاه وأفكاره، وإنما يستعيرها من الآخرين المأخوذ بهم، وأسماء الأماكن والشخصيات لا تعني الكثير في غياب الروح الحقيقية لتلك الأماكن وتلك الشخصيات، وفي غياب الخصوصية وتلاشيها في خضم ذلك الآخر والذوبان في سحر النموذج المستبد.

في فيلم (حدوتة مصرية) أثناء مشاهدته أو بعدها، تتداعى عوالم (بوب فوس) في فيلمه (كل هذا الجاز)، تتداعى صوره وهواجسه تجاه الفن والحياة والموت وتفرض نفسها على المشاهد بقوة، وفي المحاكاة التي يجريها شاهين عبر العملية الجراحية، التي تجري لبطل الفيلم، حيث تتم استعادة الشخصية المحورية للفيلم (فلاش باك). وليست المحاكاة والتقليد في (حدوتة مصرية) تتعلق بهذه العملية فحسب، والتي لا تتعدى كونها وسيلة للكشف عن أعماق البطل ـ الفنان، وإنما تطال بالإضافة إلى التقنية، المنولوج الداخلي والآراء والهذيانات التي تتفجر لحظة الخطر، لحظة فراق الأحبة ولمعان الحياة والدخول مع الموت وجهاً لوجه.

إننا لا نرى في (حدوتة مصرية)، رغم التسمية المراوغة، لا نرى إبداعاً لسيرة ذاتية وإنما سيرة سردت وصورت ومثلت على ضوء سيرة أخرى، وما الأحداث والتفاصيل الاجتماعية عند شاهين، كخصوصية مصرية ـ عربية، إلا مسائل واضحة الافتعال والتحذلق على ضوء ما تقدم. وربما من المجدي الإشارة إلى أن الفنان (بوب فوس) عبّر في أكثر من مناسبة عن كونه تلميذاً للإيطالي (فريدريكو فلليني)، لكن رغم هذه الاعترافات لا يمكن أن يخطر على بال أحد بأن الأول قلّد

الثـاني بهذا الشكـل، وإنما هنـاك فرق واضـح ومسـار حيـاة وإبـداع مختلفين. هذا المثال، الذي أوردناه على المحاكاة عند شاهين والانبهار بـالنموذج، يمكن عـبر عملية رصـد تفصيلية أن ينـطبق على أكـثر من فيلم من أفلامه الأخيرة، أما فيلمـه ما قبـل الأخير (وداعـاً بونـابرت) فهو خيبة أمل أخرى رغم إنتاجه العـربي الفرنسي الضخم والإعـلان عنه بشكل مكثف.

وحين عرض في مهرجان (كان) استقبل ببرود شديد. حصل هـذا رغم تضحية شاهـين بالكثـير من الحقائق التـاريخية، التي تمسّ صلب الصراع بين طرفيه، لترضية ذوق النقد العـالمي. ورغم محاولـة ممثلين عالميين، أمثال (ميشيل بوكولي) و(ميشيل شبرو) أبـطال الفيلم، إنقاذ ما أمكن. . . لكن يبدو أن العالم لا يمكن استدراجه على هذا النحو، والإنتاج والممثلون الأجانب والنجوم، كل تلك العوامل ليست طـريقاً (للعـالمية)، ربمـا يمر، عـبر (باب الحـديد) و(العصفـور)، كـما أثبتت التجـربة، طـريق الهموم الحقيقيـة والسير نحـو المجهول حيث يسكن الإبداع.

فيما تقدم من أسطر ركّزنا على مسيرة شاهـين لأنها الأهم في نظرنـا بـالنسبة لـذلك الجيـل، وما ذلـك الإخفـاق إلاّ مؤشر قـوي لـلأزمـة القصوى، التي وصل إليها هذا الجيـل السينمائي، ولكن مـاذا يعتمل في ضفة الجيل اللاحق؟

في السنـوات الأخيرة كـثر استخدام مصـطلح (السينـما البـديلة)، خاصة في المنتـديات السينـمائية وأدبيـاتها، لكنـه ظل شعـاراً ولم يغادر الورقة إلى التجسيـد السينمائي. لـذلك لم نسرع إلى استخـدام تسمية

(السينما الجديدة) بتلك السهولة؛ فالشهادات والنوايا الطيبة لا تصنع فناً كما قيل. لكن المهتم بالسينما يمكنه ملاحظة سطوع فيلم عربي جديد على امتداد البلدان العربية، فهناك أسماء ذات حضور واضح في هذا الشأن، مثل مزراق علوش ورضا الباهي وناصر خمير وأحمد المعنوني وسمير ذكرى وميشيل خليفي، وفي مصر شادي عبد السلام ومحمد خان، عاطف الطيب، خيري بشارة... إلخ.

هذه الأسماء ربما تؤشر لما يمكن تسميته بسينما جديدة تتجاوز نواقص السينما السباقة وعيوبها وتؤرخ لأفق جديد آخر.

على سبيل المثال خيري بشارة، الذي رأينا له سابقاً فيلم (العوامة ٧٠)، يطلع علينا بفيلمه الجديد (الطوق والأسورة) المأخوذ عن رواية الأديب المصري الراحل يحيى الطاهر عبدالله، هذا الفيلم يخرج بجدارة من سوبر ماركت السينما العربية ليقدم مساراً مختلفاً تماماً في رؤيته وإخراجه وكل مقوماته كعمل سينمائي جديد. وهو كعمل أدبي، في الأصل، يحمل المخرج ببراعة تحدي تحويله إلى لغة الكاميرا، وإلى شخوص من لحم ودم، وإلى حيوات نابضة وحركة وفق منطق السينما.

فالسينما العربية درجت في تحويل النصوص الأدبية جهتين، إما أن تبقى سجينة النصّ الأدبي، بدون تلك المقدرة التحويلية إلى لغة السينما، وإما أن ترتكب مجزرة تشويه العمل الأدبي لعدم فهمه كما حصل مع حسام الدين مصطفى وتناوله لأعمال (ديستويفسكي). في (الطوق والأسورة) نشاهد شيئاً مختلفاً، وفي الفيلم، أيضاً، لا نعثر

على تلك الثرثرة والادعاء والكلام الكبير الذي لا يقود إلاّ إلى المجانية.

خيري بشارة يؤرخ بتواضع لحياة قرية (الكرنك) في ثلاثينات هذا القرن، مستخدماً الخرافة والتاريخ الفرعوني، دامجاً إيّاهما بالواقع المعاش بشكل مأساوي وكأنما ولدا من رحم واحد.

أليست الكرنك تلك القرية المسكونة ببطش الأسطورة الفرعونية وجمالها العظيم؟ خيري بشارة لا يسوق تلك الأسطورة وتقاليدها إلاّ لكي يضيء واقع القرية المعاشي.

وفي الوقت نفسه لا يسرد ذلك الماضي الأسطوري كإسقاط فكري متعالٍ على شخوصه، وإنما هو موجود في نسيج حياة الناس وتفاصيل أشيائهم الصغيرة والكبيرة، وحيث نرى النيل، ليس كخلفية ديكورية سياحية، وإنما شاهد ومشارك في الأحداث عبر مشاهد بالغة الروعة.

الفيلم يستقصي حياة جيلين في القرية، كل جيل يرتطم دائماً بمصيره الفاجع والنهاية مفتوحة على الصعيد العام والخاص، هذا الاستقصاء، بالطبع، لا يتمّ عبر شبكة السرد التقليدية، رغم أن الشخوص والأحداث تتنامى جرعة بعد جرعة لتأخذك دفعة واحدة إلى مصائرها المحتومة، التي تفرضها طبيعة تطور هذه الدراما السينمائية.

ميشيما . . . لغز الشخصية وضعف الفيلم

قليلون هم الكتّاب الذين يذهبون بعيداً في استقصاء شروط وجودهم بنواحيه المختلفة، مشكلين من خلاله رؤية شديدة الخصوصية تكون دليل حياتهم وفنهم حتى ولو قذفت بهم إلى الهاوية. . . وما يهمنا، بعيداً عن ذلك النقاش الفارغ حول صحة وخطأ تلك الرؤية، بقدر ما تتوخى هذه العجالة دخولاً على أطراف الأصابع إلى عالم الكاتب الياباني «بويكوميشيما»، هذه الشخصية الملغزة والمضطربة أيما اضطراب في علاقاتها بالحياة والموت، بالجسد في تجلياته ونزوعاته المختلفة، الجمال، الذكورة، الأنوثة، القتل والعدالة، وصولاً إلى اليابان التي يحلم بها ميشيما، يابان القيم الكلاسيكية النبيلة وفرسان الساموراي ذوي الجمال الوحشي، أي نقيض اليابان التي تكتسحها أمركة لا مناص منها.

رؤية ميشيما للأشياء، رؤية مغامر، مدفوع بحساسية تصل هوس الانتحار، منذ البداية حتى تجاه أكثر الأشياء واقعية وصرامة «السياسة». فمشروعه حول عودة اليابان إلى عهودها القديمة، ليس أكثر من قفزة انتحارية وجزء من نسيج رؤاه حول الجمال والحياة البرية

الأولى، وهو يعرف ببصيرته الثاقبة استحالة ذلك. لكنه، ككل العظماء، يمضي بها حتى النهاية وفق قواعد الانتحار المنقرضة في اليابان «الهيروكيري».

كان ميشيما، إلى جانب تكوينه النفسي والعضوي المعقد، نتاج تلك الفترة الانعطافية في تاريخ اليابان، فترة النذر الأولى لانفجار الحرب العالمية الثانية وما تبعها من قنابل ذرية وخلخلة في الحياة اليابانية وقيمها المتبلورة منذ قرون في هذا البلد الآسيوي العجيب، مما كثف، بنحو صاعق، تلك الظلال المبهمة من الكآبة والتمزق في روح ميشيما. ومنذ طفولته، التي اتسمت ببنية جسدية ضعيفة، وغياب الأم التي ستحل الجدّة محلها في إعالة الطفل ودفئه الناقص... كان على الطفل، أيضاً، أن يستعجل الانتهاء من وضعه الدوني الناقص وينتزع الأقنعة، التي لو أبقاها لما حقق قفزته، لابساً أقنعة من صنع يديه:

«كنت أشعر بدافع يحثني على أن أبدأ العيش. أعيش حياتي الحقة حتى لو كان عليها أن تكون تنكراً خالصاً، وليست حياتي على الإطلاق. فقد حان الوقت، رغم ذلك، لأن أبدأ ويجب أن أجرّ قدميّ الثقيلتين إلى الأمام».

إلى الأمام، إلى هاوية عالم رسم معالمه بقرار حريته الداخلية ورفضه المطلق لمناخات العفن التي تسود العالم.

كانت يقظته موجعة، لماذا كانت الأشياء بهذه الصورة الخاطئة التي كانت عليها؟ الأسئلة، التي طرحها على نفسه مرات لا تحصى، منذ الطفولة، تعود فتطفو من جديد. لا شك أن الأسئلة حول خطأ

الأشياء هي نفسها منذ طفولة البشرية وليس طفـولة ميشيـما، لكن في حالته، اتخذ هذا الإرث من الأسئلة بعداً تدميرياً أدّى إلى ما أدّى إليه في حيـاة هذا الـرجل، الـذي لم يجد خـلاصاً في الحـرب التي خـاض غمارها مبكـراً، ولا في المعرفـة، التي كان ذا شـأن عميق فيها وشهـرة عالمية واسعة، ولا في الحب، الذي عـاشه وتـأمله كجزء من منـظومة جمال مطلق «رهيب ومروع»، إنه رهيب لأنه لم يحدث أبداً، ولا يمكن أن يسبر غوره لأن الرّب لم يعطنا إلاّ الألغاز حسب «ديستـوفيسكي»، الذي أورده ميشيما في مطلع روايته «اعـترافات قنـاع»، والتي يتحدث فيها عن تجربـة حب ليست عاديـة مع فتـاة تدعي «سـونوكـو»، كان مشهد هذا الحب غارقاً في حريق مشاعر متناقضـة. رجل يعـذبه قلق غامض. فمن حلم التوحد الحسي والروحي البالغ الحنـان، إلى حلم الانفصـال والاشمئزاز، تضـطرب جنبات هـذا المشهد العـاطفي بين شاب في العشرين وفتاة في الثامنة عشرة.

«كم كنّـا خجلين ونحن نتكلم. . . كم كانت الكلمات شحيحـة، توقف هطول المطر ولمعت الشمس الغاربـة داخلة إلى الغرفـة، ولمعت عينا «سونوكو» وشفتاها، أتعسني جمالها مذكراً إيّـاي بقلة حيلتي. هذا الشعور المؤلم جعل سونوكو تبدو أشبه بزهرة سريعة الذبول».

إنها تشبه نفس ميشيما، التي ترى انعكاسات حتفها القـادم وزوالها السريع، حتى في الأشياء الأكثر حميمية وقرباً.

وكـان فشـل ميشيـما في تحقيق الخـلاص العـام لليـابـان كـما يـراه وبطريقته الخاصة، مبرراً كافيـاً لموتـه المبكر عن ٤٥ عـاماً، وبـطريقة

الموت نفسه انتحر بعده الكاتب الياباني الحائز على جائزة نوبل «ياسونا كاوباتا».

«ميشيما» الكاتب والممثل والمخرج السينمائي والرياضي، الذي بنى جسده على أنقاض كائن كاد أن يتلاشى من فرط هزاله، صار أحد الرموز التراجيدية في اليابان وخارجها، مما دفع «فرنسيس كوبولا» وصديقه «ستروسي» إلى إخراج فيلم عن حياته، استغرق إعداده خمس سنوات. لكن الفيلم في مجمله جاء مخيباً لروح ميشيما والمعنيين بمعرفته. وبقي استعراضاً على سطح تلك الشخصية الملغزة ولم يستطع النفاذ إلى أعماقها، رغم توسله بأجزاء من أعمال ميشيما، دامجاً إيّاها بالوثائق ضمن الإطار السينمائي ليكون الفيلم، بمشاهده المختلفة، متعدد الأبعاد حسب رؤية المخرج لذلك. هذا الفيلم امتاز باستعمال مفرط للألوان في الكثير من مشاهده. باستثناء جمالية بعض المشاهد، التي تقدم ميشيما وحيداً يكتب في ليل عزلته. وإلاّ فالفيلم فشل في التقاط جوهر شخصيته سينمائياً باختلافها وتعقيدها، وكذلك في التقاط روح اليابان التي شكلت الإطار المكاني والتاريخي لهذه الشخصية... نحن أمام فيلم عادي عن أحد الكتّاب الذين شكلوا أسطورة مجتمع وعصر...

عشب الحديد: ظل الضحية.. قسوة المعيش

«لانسب اليوم ولا خلة　　اتسع الخرق على الواقع»

(عشب الحديد) فيلم جديد للمخرج البرازيلي «هكتور بابنكو» بدأ الآن عرضه في باريس والعالم. بابنكو، الذي عرفته الصالات والجمهور والصحافة من خلال عدة أفلام أبرزها (قبلة المرأة العنكبوت) منذ أربع سنوات، يعود هذه المرة في فيلمه الجديد هذا مستثمراً إمكانياته السينمائية على نحو أفضل، ماضياً في المسار نفسه رؤية وإخراجاً.

بابنكو، في (عشب الحديد)، يختار قصة (أدوار كينيدي)، التي تتناول حياة الهامشيين في ثلاثينيات هذا القرن في (نيويورك)، محولاً إيّاها إلى فيلم غني بلغته ومناخاته وشخصياته، رغم أن القصة الأصلية، كما وصفها أحد النقاد، لا تتجاوز وصف المظاهر الفلكلورية لحياة الهامش النيويوركي، أي أن بابنكو حوّل عملاً أدبياً رديئاً إلى فيلم سينمائي فذّ. وفي هذا السياق نتذكر الإيطالي (فريدريكو فلليني) عندما حوّل مذكرات بطل الإغواء المعروف «كازنوفا»، والتي وصفها المخرج الكبير بأنها تشبه دليل التليفونات، حيث خلق منها فيلماً خارق الجمال والمعالجة.

يبدأ فيلم (عشب الحديد) بلقطات تتوالى بشكل متصاعد وسريع نحو الفضاء المتشظي كتل غيوم وموسيقى ذات تكوين جنائزي، ثم لا تلبث أن تنزل الكاميرا على جسد رجل ملقى في قارعة الطريق والأوراق والعلب الفارغة تتطاير من حوله، تقترب الكاميرا أكثر فأكثر من الرجل، الذي يحاول القيام بصعوبة بالغة، حين نتبين أنه (فرنسيس فيلان) العائد من غياب استمر اثنين وعشرين سنة عن البلاد والأهل (يلعب الدور جاك نيكلسون). ومن لحظة العودة هذه يبدأ الفيلم في استقصاء سيرة هذا الرجل وعالمه ومحيطه.

ربما كان رحيل فرنسيس فيلان من بلده وعائلته ووسطه، كان هروباً نحو نسيان ما، لجرح ظل غائراً في أحشائه، لكن ها هو، من المشاهد الأولى لعودته، تبدأ هواجسه وذكرياته والعالم الذي خلّفه وراءه في التفجر والانقلاب. لا ينسى شيئاً، إنه يتذكر كل شيء، وكأنه ترك بالأمس ذلك الطيف المرير من الأحداث.

ذكريات فرنسيس فيلان وماضيه، نعرفها من خلال مونولوجه الداخلي، ومن خلال الأماكن، ومن حديثه مع صديقه الذي أصيب بالسرطان أثناء غيابه.

نعرفها من خلال الندم والأسف والخوف، مرارة العيش، والأحلام المحطمة والقتلى، الذين تسبب في موتهم، ظلوا يلاحقونه مثل ظله أينما ذهب.

يبدأ فيلان في تذكر أول خطوة خطاها نحو جحيم الحياة، الذي انزلق فيه أخيراً بشكل نهائي. يتذكر رجلاً أصفر الجنس كان يحاول صد إضراب في مصلحة الترمواي، حيث كان يعمل، ونعرف أنه

أول ضحيـة يصرعها وهـو في بدايـة شبابـه، إنها الخطوة الأولى نحـو القسـوة. ويتذكـر طفله، الذي مـات في حادث قبـل رحيله، ويعتـبر نفسه تسبب في موته، حيث نراه أمـام قبر الـطفل في مشهـد من أجمل مشاهد الفيلم، ينتحب طالباً الغفران من الميت.

وتتوالى مشاهد الفيلم، كل خطوة تتلوها أخـرى، وفيلان لا يملك إلا الانـزلاق نحو المـاضي بثقله وفظاعتـه، يهجم عليه، يـطارده مثل ضحـاياه، الـذين نراهم دائـماً أمامـه بمـلابس بيضـاء يتحـدث إليهـم ويحاربهم بشكل هستيري كهاجس يفترسه باستمرار.

يـدخـل الفيلم، عـبر فيـلان وشخصيـات أخرى، إلى قلب عالم الهامشيين والمشردين والفقـراء ليصور بعمق شـاعري تلك الشخـوص المعذبة التي تسكن هياكل العـربات، تسكن العـراء والبرد وتتنـاسل، وسط مقاومة العنف والموت.

أثناء الطعام، المكون من الشوربة الشعبية، تظهر «هيلن» (ميريـل ستريب)، التي ربطت فرنسيس فيلان علاقة بها، وهي مغنية هجرت عالمها لتعيش عـالم الهامش، لقـد مر زمن بعيـد لم يلتقيا، ورغم كـل شيء بعث هذا اللقاء روحاً جديدة ولو بشكل مؤقت.

وفي السياق نفسه يقرر فيلان ذات يوم أن يزور زوجته وأولاده بعد هـذه السنين، ويتـذكر أن زوجتـه تحب الديـك الـرومي «الـتركي». يـذهب ليعمـل كي يـوفـر ثمن هـذه الأكلة الأثـيرة عليهـما في الـزمن الغابر. وحين يصل بيت العائلة والأولاد، قبل أن يهجـره نحو الحـالة الأخرى، يقابل برفض الأولاد لـه رغم أن زوجته بقيت عـلى قدر من

الحنان تجاهه. مع رجوعه من هذه الزيارة الفاجعة يجد أن (هيلن) وصديقه المصاب بالسرطان قد ماتا، ولا نعرف نهاية واضحة لهذا المتشرد المجهول، غير أن الكاميرا في مشهدها الأخير تركز على غرفة النوم في بيت العائلة، كانت فارغة والنافذة تتسلل منها شمس مشوبة بالصفرة.

المخرج (هكتور بابنكو)، ومنذ أفلامه السابقة، يبدع في استقصاء العالم الداخلي لشخصيات الهامشيين، تلك المجموعات البشرية التي تشكل ثكنة حزن وانسحاق وقرحة نزيف دائم في قلب المدن الكبيرة والثرية. ورغم ذلك الدمار، الذي لحق بتلك النفوس، ظلت تتمتع بثراء إنساني ومقدرة على الحب والوفاء. نشاهد ذلك من خلال علاقات الشخصيات ببعضها، ومن خلال علاقة فرنسيس فيلان مع هيلن، عبر التقاطع واللقاء والفراق وعبر قسوة الزمن، ظلت مركز ضوء روحي في هذا المنطق الكوابيسي الذي أبدع بابنكو في رسم صورته الساحقة. يقول المخرج في هذا السياق: «هؤلاء الناس كان لهم في يوم ما حياة هادئة وعادية». ونعرف أيضاً، أن هؤلاء الناس تحدروا من مستويات مختلفة ففيهم المثقف والفنان ورجل العلم وحتى الرياضي.

في هكذا قصة وهكذا مناخ كان الوقوع في فخ فجائعية فارغة وفي فخ خطاب وعظي واجتماعي وارداً تماماً، أي هناك ذلك الخط الدقيق الذي يسير عليه الفنان وهو هنا يشبه لاعب السيرك، إما أن يحقق عملاً يحل خصال المأساة وعمقها وإما أن يسقط في بكائيات سطحية.

المخرج البرازيلي حقق عملاً سينمائياً حسم فيه هذه المعادلة

لصالح الفن المأساوي الرفيع وعرف كيف يلتقط لحظات الهلوسة والهذيان والتذكر، هذه العناصر التي شكلت صياغة شخصياته عبر مشاهد شاعرية جداً، مشحونة وكثيفة، لا نرى فيها أي أثر للتهريج والمجانية.

في هذا الفيلم الرائع (عشب الحديد) يبلغ أداء (جاك نيكلسون) و(ميريل ستريب) حدّ الإعجاز الفني. ستريب، بمظهرها الخارجي، خلقت انسجاماً وإقناعاً في إيجاد الصيغة التمثيلية لعذاب الداخل، حيث عشنا لحظات صدق في تجسيد هذه المعاناة.

أما نيكلسون فيمكننا أن نقرأ من خلال سيرته، سيرة الممثلين الذين وصلوا أخيراً إلى بريق النجومية، بأن هؤلاء الممثلين لم تصنعهم هوليوود بقرارٍ إداري، وإنما قبل ذلك صنعتهم الآلام الكبيرة حتى وصلوا إلى ما هم عليه وصنعتهم الموهبة.

يقول نيكلسون:

«أدواري ما هي إلّا سيرة ذاتية.. اللاتبصر واللاانتظار هما أجمل صفة يتصف بها الممثل». اشتغل نيكلسون في مطلع حياته ساعي بريد في إحدى الشركات بكليفورنيا وتدرّج في أعمالٍ مختلفة ثم عكف على الكتابة وظل يحلم بمهنة الإنتاج والإخراج حتى أعطاه كل من بيتر فوندا ودينيس هومر دوراً صغيراً في فيلم (إيزي رايدر). ويقول إن هذا الدور حصل عليه بسبب ارتباطه في تلك الفترة بمجموعة سينما (الأندر جراوند). ونعرف أن نيكلسون كان منشؤه السينمائي الحقيقي في تلك المجموعة، التي جمعت بين الموهبة القوية والثقافة المتميزة، وقد خرج الكثير منها، والذين أصبحوا نجوماً

عـالميين، من غـير أن تخطفهم هـذه النجوميـة من نجوم الفن الـرفيـع ومعطياته مثل (جون كازافتسي) وصديقه فنّاً وحياة «بيتر فولـك» الذي اشتهر بشخصية «كولمبو».

نيكلسون في (عشب الحديد) يستثمر كل أدواره السابقة والمتنوعة، المتناقضة في فيلمه «ساعي البريد يدق مرتين» حتى «طيران فـوق عش الـوقواق» و«شـايننج». وفي هـذا الفيلم يمسك بـاللحظات المتنـاقضة بإتقان بالغ وحنكة مجرب، فنراه العنيد والساذج والشرس والعاطفي، الوقح والخائن والإنساني والمجنون... وكأنه في مباراة قاسية مع نفسه وأدواره الماضية.

جـاك نيكلسون والأسـماء الأخرى، رغم الشهـرة والانتشار، ظـل إخلاصهم للفنّ وظلوا نوعية خاصة في السينما.

سفينة «فلليني» تبحر نحو المجهول

فيلم «السفينة تبحر» هو آخر فيلم لشاعر السينما العالمية وكبيرها «فريدريكو فلليني». في هذا الفيلم يطرح سؤال الوجود الكبير: إلى أين تمضي البشرية وسط موج هذا الخراب الإنساني، وسط تمزق الروح وسيطرة الوعي الزائف ورجال المال؟!

وسط هذا الليل الأزرق تبحر السفينة البشرية حاملة في أحشائها نماذج الإنسان المختلفة إلى جانب وحيد القرن. في البداية يتجلّى الهدف واضحاً لرحلة السفينة، رحلة الإنسان في تاريخه الطويل. فـ «التيمة» الأساسية، التي أخذها فلليني لبناء فيلمه المدهش، هي قصة واقعية؛ فثمة مغنية شهيرة، توصي بعد أن تموت بدفن رفاتها في الجزيرة التي ولدت فيها. لكن هذا الحدث الواقعي لا يلبث أن يتلاشى في ذهن المشاهد بعد أن يفجر المخرج من خلاله أسئلته حول الوجود والإنسان عبر مناخ منظاري صنعته المخيلة.

لحظة انطلاق السفينة، تبدأ الملامح الأولى في الظهور، لإشكاليات الانهيار.

الكاميرا الفللينية تطارد ضحاياها بفضول وسخرية، والراوي أو

الشاهد يقوم باستبطان الشخصيات، معرياً كل خلجة في أعماقها، نازلاً بها إلى أقصى درجات العري النفسي والاجتماعي.

السفينة تبحر صوب الجزيرة المقصودة، الأحداث تتوالى عليها. زارعة بذور الخوف في نفوس ركاب السفينة حتى يغيم الهدف المقصود ويضيع في بحر هذا التشوش والارتباك، الذي أخذت سحبه تتكاثف على السفينة ومن فيها، وليس ثمة مخرج أو أمل في الخروج وسط هذه الجلبة من فقدان الهدف والتيه. وتنقذف ضالة السؤال الأزلي في السياق الدرامي المحكم: إلى أين تمضي السفينة؟

يدفع فلليني الأحداث إلى ذروتها حيث تقع الحرب مع سفينة أخرى في عرض المحيط ويختفي ركاب السفينة عدا الراوي ووحيد القرن، نشاهدهما على ظهر قارب وسط ذلك الحطام البهيج.

فيلم «السفينة» ـ رغم تصريح مخرجه بأنه لم يحقق، إبداعياً، ما كان يحلم به ـ فيلم يواصل رؤية فلليني ولغته السينمائية الشامخة، حيث تمتزج جدية القضايا الكبرى ومهابتها الروحية بمسحة من الدعابة السوداء. هذه المسألة الأثيرة على قلب المخرج الإيطالي، والتي تشمل مجمل أفلامه، وكأنما التعبير المأساوي عن الوجود لا يحقق ذاته إلّا من خلال هذا المزج السريالي، السخرية القاسية واستقصاء سر الأشياء.

هذا المخرج، الذي يوشك أن يتجاوز الستين من العمر، لم تثقله السنين على صعيد الإبداع بل أثبت فيلمه الأخير، طراء خاصاً في مسيرته الفنية، أثبت أنه ما زال محافظاً على طفولة الخلق ومقدرتها التنبؤية. تلك المسيرة، التي تمتد من فيلمه (ثمانية ونصف) وما قبله

وحتى الأخير، بقي فلليني سيد الصورة السينمائية، ساحراً لا يعرف أسلافاً فقلّما تأتي الصورة عنده حسب التوقع. فعمق أفكاره ورؤيته للأشياء وجدا معادلاً فنياً لم يسبقه أحد إليه.. في فيلم «كازنوفا» و«ساتيركون» و. . . إلخ، يسلخ فلليني القصص والأساطير من إهابها ورواياتها الأصلية ليعطيها روحه وأسلوبه الشخصي.

ديكور هذا الفيلم، الذي تزامن عرضه في كل من روما وباريس، تمّ تصميمه داخل الاستوديو. السفينة والبحر حتى أبسط التفاصيل، تحمل بصمات الخلق الفلليني ـ ديكور غير واقعي لكنه أعمق واقعية ودلالة من الواقع العياني: إنها المخيلة وقد استعادت حقوقها من سجون التاريخ.

أنغمار برغمان: إيقاع الوحدة والموت

في برهة هذا التاريخ المعاصر، لا تستدعي جهداً كبيراً، ملاحظة خفوت إيقاع المغامرات الإبداعية الكبرى، خفوت إيقاع الروح المتعطش إلى مثال عصي وبعيد. كان هذا الإيقاع فيما مضى يتخذ صيغة الأسئلة الكبرى حول الإنسان وارتطامه بأفق حياة مسدود، حول الإنسان وغربته وانسحاقه أمام ما صنعت يداه، وأمام آلية المجتمع وقمعية مؤسساته على صعيد الغرب الأوروبي بشكل خاص... كانت المغامرة والبحث عن الخلاص عبر الإبداع الثقافي والفني أو عبر الهروب صوب منابع حكمة شرقية. كان الغرب الصناعي يستكمل بناء آلية التوحيد العالمي، وكان الأدب والفن يكثفان رؤيتهما القاتمة تجاه مصير الإنسان.. هكذا انجبت تلك الفترة أسماء مثل كافكا، رامبو، بودلير، ديستويفسكي.. إلخ. هذه الأسماء لم تعد تعاود الظهور بمثل هذا الحجم من المغامرة على صعيد الأدب. وإذا سلمنا (جزئياً بالطبع) بهذه الفرضية، هل هناك ما يعوض على صعيد الإبداع السينمائي، هل يجد الفن ضالته في أسماء مثل بازوليني، فلليني، برغمان، كيروساوا... إلخ؟

لا شـك أن الفن السينمائي، بصفتـه، مستـودع الفنـون، حسب تعبير لكوكتو ينم عن ازدهار فريد، حتى يترأى أحياناً أنه يمثل بالنسبة لعصرنا ما مثلته تراجيديا «اسخيلوس» بالنسبة لعصر الإغـريق. رغم أن هذا الفن، الذي يروق للمؤرخين أن يدعوه بالفن السابـع، رغم أنه يشهد، بعد صف رموزه الكبرى، هبوطاً واضح المعالم.

«أنغـمار برغـمان» من المخرجـين الأوائل في تـاريـخ السينـما، ومن الذين تطرح حول أفلامهم الأسئلة والنقاشات الصعبة. تندرج أفلام هذا المخرج السويدي ضمن سـيرورة فنية وفكـرية واحـدة. لا تعنيه تفـاصيل الـواقع الخـارجي إلاّ بقدر مـا تخدم وجهتـه الأسـاسيـة، في كشف أبعاد اللحظة التي تمر شخصياتـه من خلالهـا بتحولات نفسيـة وذهنية محددة. فالإمساك بهذه اللحظة، هي فريسة برغمان المطاردة في كل أفلامه والمدرجة ضمن مناخ تراجيدي، بمعنى الكلمـة، وحلمي. تتمحور لحظة برغمان السينمائية حـول: الحب، الوجـود، الكراهيـة، الـدين، الموت. . . ففي فيلمـه «همسات وصرخـات» يسيـطر إيقـاع الوحدة والموت مع إشـارات خاطفـة إلى الحروب ومـا تخلفه من دمـار على صعيد المشاعر والعلاقات. وفي «الصمت» استحالة التواصل بين أختين، تشكلان في المستوى الرمـزي روحاً وجسـداً، يدفـع برغمـان بـالأختين إلى أرض غـير محدّدة جغـرافياً ولا تعـرفان لغتهـا، ليكشف فاجعة التواصل وانكسـار روح العلاقـة بين البشر. وفي الفيلم نلمـح دبابة تمشي في ضوء الفجر باتجاه أحد أحياء المدينة. هل يدلل على أن المخرج مسكون بهاجس الحروب العدوانية في كـونها سبباً من أسبـاب الخراب؟ وأن همومه ليست ما ورائية بقدر ما تشكّل هذا الجدل الذي يصل المرئي باللامرئي. . في أفلام برغمان ينصهـر الحلمي والخيالي في

قلب الـواقعي، لا حدود بـين هذه العنـاصر، ففي «برسـونا» تقـوم الميتة من تابوتها وتتكلم ثم ترجع ثانية من دون تمهيد أو فاصـل يهيىء ذلك.

ليس «برغمان» فناناً سوريالياً أو وجودياً، إنه تقاطع عنـاصر مختلفة ضمن رؤيـة ذاتية سـويديـة بالـدرجة الأولى. فهـو لا يخفي إعجـابـه ببعض عناصر الفن السريالي حيث يتحدث عن «بونويل»:

«لقد اكتشفت عن طريق بونويل حبي للسينما. وهو لا يزال الأهم والأعظم في نظري... إنني أؤيد تماماً نظريته حول الصـدمة البـدئية في اجتذاب الجمهور».

عنصر أساسي آخر في نـظري، يجعله يلتقي بالفن السريـالي، هو غمـوض الدافـع أو التمهيد الـذهني لدى كتـابة الفيلم أو الإخـراج. يقول عن كيفية إخراج فيلمه «برسونا»: «إنها قصة امرأة تحاور أخرى لا تقول شيئاً ثم تقارب المرأتان أيديهما وفي النهايـة يندمجـان ويصبحان كأنهما امرأة واحدة».

هـذه المشاهـد الطيفيـة الملتبسة تشكـل المفاتيـح الأساسيـة لعـالم، بـرغمان، فهـو ملحد يكـابـد إلحـاده ولا يجـد البـديـل إلاّ في النشـاط الإبداعي، لكنه ليس نهائياً... وهنا نتذكر بطل سارتـر في «الغثيان» بعد أن يحط رحاله في صحارى اليأس، يرى الكتـابة والتـأليف المبرر الـوحيد لـوجوده، كـذلك في مسـائـل الـوجـود الأخـرى يعـاني هـذا الانشطار وهذا الالتباس...

أخرج برغمان بعد فيلمه «برسـونا» ثـلاثة أفـلام: «بيضة الثعبـان»

و«سوناتا الخريف» و«وجهاً لوجه». ، ويمكننا من خلال هذا الأخير أن نتبينّ بعض ملامح عالم هذا المخرج ومخلوقاته المضطربة على نحو أكثر وضوحاً قياساً بما قبله . . .

ينفتح المشهد الأول، أثناء قراءة الأسماء، على بحيرة ذات شكل سديمي من غير موسيقى وكأنما يؤشر إلى سديمية النماذج البشرية، التي سيقدمها، وطفحان أعماقها بعقم الحياة. ثم نشاهد البطلة «جيني» «ليف أولمان» وهي في بيتٍ خالٍ من الأثاث، استعداداً للانتقال إلى آخر. المكان ينضح بالوحشة. تتناول التليفون وتتصل بجدتها، إنها ستأتي بعد قليل. التفاتة مذعورة إلى الخلف. حركة الكاميرا بطيئة للغاية كأنما تعدنا بوليمة دموية قادمة. ثم نعرف خلال الحوار أن الأمور الحياتية الظاهرة، بالنسبة إلى «جيني»، على ما يرام، فهي وزوجها الذاهب إلى أميركا لترؤس مؤتمر هناك، أصحاب مكانة اجتماعية عالية. فهي رئيسة الأطباء في العيادة النفسية. لكن ثمة شيء غامض يخترق هذه المظاهر، شيء يتضح في حركات «جيني» وصوتها ونظراتها وتلاحظ جدتها فتسألها: هل ثمة ما يعكر حياتك الزوجية؟ فترد بالنفي.

برغمان، منذ البداية يدفعنا نحو جلسة سرية، جلسة استنطاق فرد ومجتمع وعصر. وسنعيش هذا الإيقاع الهستيري لهذا الفيلم المرهق طوال الفترة عدا ومضة فيها شيء من الحنين إلى الماضي والطفولة، حيث تقول الجدة «لجيني» إنها جهّزت لها الغرفة، التي كانت تعيش فيها وهي صغيرة، وكذلك الفراش وطاولة الكتابة. بعد هذه الومضة، تدخل البطلة في عالم مليء بالكوابيس والمفاجآت والعلاقات

الشاذة. . . نشاهدها في العيادة مع أحد الأطباء النفسيين وهو يصرخ بأن العلاج النفسي أعلن فشله في شفاء المرض. . . ومن خلال الحفلة، التي دعيت إليها «جيني» من قبل زوجة الطبيب النفسي التي تحتفل بعشيقها الممثل الشاذ، نشاهد مجتمعاً تسوده علاقات جافة ومدمرة. وفي الحفلة نفسها تتعرف على بروفيسور في علم النفس وتنشأ بينهما علاقة ما، وتسأله عن معنى الصداقة التي تربط الرجل والمرأة (ماذا بعد ممارسة الحب غير سيجارة تلمع في ضوء الفجر؟) وأثناء النوم تغرق في نوبة هستيرية من البكاء والضحك. . . وحتى تستيقظ «جيني» في المستشفى بعد محاولة انتحار، سبقتها عدة محاولات، نكون قد قطعنا أشواطاً قاسية من كوابيس اليقظة والمنام، التي لا تعرف حدوداً أو فرقاً من مصاحبة المرأة ذات العينين الزجاجيتين التي تطارد البطلة كشبح غامض للقلق والموت، ومن الدخول في أجواء قصور خرافية أوقدت فيها الشموع ولا نرى ولا نسمع فيها إلا أصداء بطلة الفيلم وتوسلاتها وحيرتها وانهيارها وسط تلك الأجواء التي تحاصرها بشباك لا مهرب منها. ومع أبويها الميتين وهما يهربان منها رغم توسلها ومع. . .

بالطبع يصعب اختزال مناخات هذا الفيلم، لكنها صورة تقريبية لعالم برغمان الغاطس عميقاً في قعر شخوص يعتصرها الألم وتعصف بها رياح العزلة والموت والحروب مع فقدان أيّ عزاء روحي، عبر سينما تكون الكلمة فيها تابعة للصورة وتوضيحاً لها، وكل حركة ذات دلالة سيكولوجية واجتماعية. وليس صدفة أن تلاقي شخصيات برغمان مصائر متماثلة: الموت، الانتحار، الجنون. وليست الهدنة، التي عقدها برغمان مع بطلته في فيلم «وجهاً لوجه»، إلا هدنة مؤقتة،

حيث شاهدناها تقترب من الشفاء، ربما مجرد تطابق صدقوي مع مبدأ التطهير الأرسطوي. لكن أليست الحياة الإنسانية تبدأ من الطرف الآخر من اليأس؟ أو كما يقول برغمان في فيلم «الصمت»: «إن للحياة المعنى الذي أعطيها اياه».

وفي كل الأحوال يبقى العمل السينمائي البرغماني مفتوحاً للتأويلات المتعددة.

ايرانديرا . . . ماركيز والتحويل السينمائي

في الإعلانات المعلقة في باريس لفيلم «ايرانديرا» يبرز اسم الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل. وهو صاحب القصة والسيناريو كعنصر جذب للمشاهدين. وحيث ذبلت نجومية «إيرين باباس» بطلة الفيلم أمام جائزة نوبل ونوبل ماركيز بشكل خاص.

أول ما يقتحم ذهن المتتبع السينمائي، تلك المسألة، التي أصبح طرحها على جانب من الإلحاح، حول فاعلية التحويل السينمائي لرواية أو قصة ما. أي هل تستطيع اللغة السينمائية بمفرداتها وتقنيتها الخاصة أن تجسد عالم القصة وتضيف إليها جديداً، عبر التشكيلات البصرية، لعالم نسجته المخيلة الكتابية على الورق، وأين تكمن الإشكالية في هذا التحويل؟

ربما لا يأخذ السلب والإيجاب في سياق هذه الإشكالية صفة الإطلاق. فالمسألة تتلخص في شروط الإبداع الخاصة بالمخرج، حيث يناط به دور الخلق الجديد في العمل الفني. وتاريخ السينما يحتفظ بأمثلة عظيمة في هذا المجال كتحويل المخرج والشاعر الإيطالي

«بـازوليني» لبعض روايات «الماركيز دي سـاد»، أو تحـويـل «فلليني» لكتاب ساتيركون، وفيسكونتي لرواية توماس مان «الموت بالبنـدقية». هذا الأخذ أو هذا التحويـل تحقق عبر عمليـة هضم وتفاعـل عميقين بين الكاتب والمخـرج وعاشـا في مناخ فكـري وسيكولـوجي مشترك. وهناك امتلاك المخرج لأدوات تعبيره وموهبته وثقافته، هذه العناصر، التي تستطيع أن تولج في فضائها، الأعمال الكتابية الكبيرة، إلى تخـوم فن جديد. والمخـرج في هذه الحـالة لا يبقى رهن العمـل الأدبي، بل يخلق أسطورته الخاصة انطلاقاً من هذا العمل.

لكن هذه الأمثلة الناجحة في تاريخ السينما تصحبهـا أمثلة أخرى، جاءت كتشويـه للعمل الأدبي وتنكيـل به، بسبب جهـل المخرجـين، والأمثلة على ذلك كثيرة في مختلف بلدان العالم بما فيها أوروبا.

عـلى الصعيـد العـربي هنـاك بعض الاقتبـاسـات أو التحـويـلات (حسب ما سميت)، التي أخذها بعض المخرجـين مثل حسن الإمـام وتعامله السطحي مع عالم نجيب محفـوظ، حيث نرى الحيّـز الأكبر في فيلم من أفـلام الثـلاثيـة، يعـج بـالـراقصـات والعـوالم والشخلعـة، والأنكى من حسن الإمـام، حسام الـدين مصـطفى، صـاحب فيلم «البنات والمرسيدس» حيث تجرأ على أعمال «ديستويفسكي»، «الجريمـة والعقاب» و«الأخوة كرامازوف»، ومـارس تشويهـاً فظّاً لأعـظم الكتابـات رفعـة. واتضح من خـلال إخراجـه لهذه الأعـمال أنه لم يفهمهـا حتى كقارىء عادي وليس كفنـان. فهو قـد أسقط ذلك الشمـوخ الصعب للرؤية الفلسفية والنفسيـة التي ينبني في أنقاض معـابدهـا وصراعاتهـا عـالم الروايـات، ليقذفهـا (المخرج) في سـوق السينما وفق مـواصفات المنطق التجاري الرخيص. ولو أن ثمة هيئة دوليـة لحمايـة الإبداعـات

الخالدة من أمثال هذا المخرج، لما تمكن من إلصاق اسم تلك الروايات واسم كاتبها على إعلانات أفلامه السوقية.

عرضنا هذين المثالين في سياق الكلام عن فيلم «ايرانديرا» من إخراج «روي جورا» والذي يستوحي المناخات الفنطازية والخرافية لماركيز من خلال قصة «ايرانديرا» حيث الخرافة، التي نسجتها المخيلة الشعبية، يعاد تركيبها عبر رؤية وأدوات الكاتب وخياله الخصب، لمجتمع مليء بالسحر والشعوذة، عالم ماركيز ذو البناء الأسطوري واللغة الجارفة والهاذية. لا يمكن أن نرى الواقع إلاّ من خلال هذا السديم والركام المترامي، نراه في أقصى إشكالاته وصراعه وعزلته.. إنه الواقع وقد فقد قسماته ليتحول إلى دهشة الأسطورة وبهائها الشعري...

خلال متابعة الفيلم، نستحضر بذبول عالم «ماركيز» الغجر، الأراجيح، صور الجنرالات، المفاجآت الصدفية، تكون قرية عبر لا معقولية الحدث، الحيوانات بأشكالها المختلفة... ويثير المشاهد شطح مخيلة ماركيز؛ فالفكرة الأساسية للفيلم تتكون من فتاة تعيش مع جدتها القاسية في بيت تضيئه الشموع، وفي جنباته تصفر الريح بشدة، وذات ليلة عاصفة، يحترق البيت من جراء الشموع التي وضعتها الحفيدة قرب النافذة ولم يبقَ إلاّ الجدة والحفيدة، حيث ترحلان إلى مكان آخر، وتصر الجدة على أن تعوض البيت ومحتوياته من بيع جسد الحفيدة. وهكذا تنصب خيمة في الصحراء لتقيم ماخوراً على جسد الفتاة وحده. وتنتشر الشائعات ويتوافد السكان، عسكريين ومدنيين، طابوراً وراء طابور، ليرى المشاهد فيها بعد وقد تشكلت قرية بشوارعها ومبانيها. تتدخل الصدفة مرة أخرى، يدخل

شاب من الزبائن في عمر الفتاة وتكون العلاقة بينهما، ويحاول تخليصها من هذه الحياة الغرائبية في قسوتها. . مرة تمسكها الشرطة ومرة يحرق البيت، لكن الجدة تنجو بسحر الخرافة. وهكذا تطلب مرة أخرى من الفتاة المراهقة أن تعوض عن ما ترتب على الحريق الجديد.

يلجأ الشاب العاشق مرة أخرى إلى السم ويخفي في طعام الجدة ما يكفي لقتل ألف فأر، لكن الجدة لم تصب بأذى عدا أن السم أثقل نومها بعض الشيء. وبعد يأس من انقاذ حبيبته النازفة تحت ثقل أجساد الغرباء، يحمل سكيناً وينقض على الجدة ويبقر أمعاءها، ثم يقطع عنقها.

في المشهد الأخير تركض الفتاة وحيدة باتجاه مجهول. وتقترب الكاميرا لترسم في الرمل آثار خطى دموية، خطى الفتاة، ربما ترمز إلى السنوات الماضية من عمرها والتي عاشتها في وحل دموي مرعب.

هذا الاتجاه العام لفكرة الفيلم، التي تمضي في سياق محكم. لكن التساؤلات التي طرحت حول مدى إبداعية التحويل السينمائي وبإمكانيته البصرية المتعددة الإمكانيات أن تضيف أبعاداً جديدة للنص الأدبي. تلك التساؤلات تقع في الإشكالية نفسها وإن لم تقع في التسطيح. فاستحضار عالم ماركيز أثناء مشاهدة الفيلم وبعدها، يترك الفيلم باهتاً إلى حدّ كبير. رغم الديكور الفنطازي الذي يلف الفيلم والمؤثرات المختلفة.

البُكس والعنف البشري

للكاتبة الأميركية (كارول أوتس)، وهي من أهم كتّاب الجنوب الأميركي ومن الورثة الحقيقيين (لوليم فوكنر)، كتاب بعنوان «البكسنج» يعالج ظاهرة العنف البشري بتفرعاتها، من خلال لعبة البُكس بالدرجة الأولى، كتجلٍّ واضحٍ وشرعي لمخزون العنف البشري المعاصر وحتى عبر التاريخ. هذا العنف المُقّنع بألف قناع وتقنين.

هذه اللعبة المسلية بالنسبة للمجتمعات المعاصرة، تخترق الكاتبة غلافها التسلوي هذا لتذهب بعيداً، محوّلة إيّاها إلى أكبر عنوان من عناوين عنف هذه المجتمعات رغم التمدين والتحضر، سواء بالنسبة للآعب أو المشاهد، الذي هو بالضرورة ليس مشاهداً حيادياً بقدر ما هو جزء من آلية هذا العنف الساحق. وإذا سألنا عن الألعاب الأخرى، أيضاً، كالمصارعة وسباق السيارات والدراجات والقائمة لا تنتهي عند حد، أليست كلها شواهد على كلام الكاتبة؟

إن هذه الألعاب أو التسالي، التي اخترعها الذهن الحديث، ليستعذب من خلالها الدم والنزيف تحت قناع الفرجة، ألا تذكرنا

بالعصور الرومانية، حيث يتسلّى الأباطرة الرومان على أكبر مهرجان يعربد فيه العنف بين أسود جائعة ورجال عراة في الساحات التي ترشح عروقها بالشر؟

ربما العنف المعاصر تجاوز حدود العنف الروماني بما لا يقاس. فضلاً عن أن اللاّعب في تلك العصور ليس إلا نكرة وضحية عقاب. أما في نور العبقرية المعاصرة فقد تحول، بفضل بريق العنف الغبي والعضلات، إلى نجم تطارده حسناوات القصور ويرفل في ثراء فاحش.

هل هو تطور روح العنف في مسار تاريخ البشر، تعكسه السينما بوضوح وقوة أكثر من بقية الفنون.

فيلمان

(١) «اللامرتشون»، في هذا الفيلم ما أصبح شائعاً ويعرفه الجميع عن عصابات المافيا وآل كابوني تحديداً. هذه العصابات التي تملأ أخبارها الصحافة بكل أنواعها، مثل نجوم السينما والبكس والمصارعة. لكن الجديد في هذا الفيلم هو تلك التقنية المدهشة للمخرج «دي بالما»، الذي يوازي على نحو ما أشهر هذه الأفلام «العراب»، ويمتد بموازاة الأفلام المافيوية للإيطالي «روزي»، لكن من غير أن تكون له نظرته في الغوص عميقاً في البنية الاجتماعية، التي تفرز هكذا عصابات وهكذا رجالاً خارقين في الجريمة.. فيلم «دي بالما» لا يدّعي ذلك لكنه يحقق لغة السينما بامتياز. فهو لا يترك شاردة ولا واردة إلاّ يوظفها في سياق هذه الدراما الدموية الجديرة برجال المافيا وأشباههم. العنصر الآخر الملفت في هذا الفيلم طريقة أداء الممثل «روبيرت دي نيرو» في دور الزعيم حليق الشعر وقد زاد وزنه عشرين كيلو غراماً لكي يكون مناسباً للدور. لا يظهر «دي نيرو» طوال الفيلم، لكن مشاهد ظهوره تكفي لالتهام الشاشة وخلق الإقناع بمعايشته العضوية والوجدانية لدور آل كابوني.

فيلم «اللامرتشون» فيلم براعة الإخراج والأداء. إنه «استاتيكا» محكمة للجريمة ورجالها.

(٢) «العمل في الظلام»، فيلم مشترك الهوية بلجيكي - فرنسي - إيطالي. وهو تحويل سينمائي لرواية الكاتبة «يوسينار»، المرأة الوحيدة التي حصلت على عضوية الأكاديمية الفرنسية.

يروي الفيلم قصة الفيلسوف «زينون الإيلي» في تأملاته وتجواله في أكثر من بلد لعلاج المرضى والغوص المعرفي، حيث يرتطم أخيراً بسلطة الكنيسة وعنفها التفتيشي المعروف، فيتم سجنه ويموت منتحراً بطريقة فظّة داخل السجن الكنسي (يلعب الدور ماري فولونتي).. أجمل مشاهد الفيلم، ذلك المشهد الذي يعود إلى زمن غائر في طفولة الفيلسوف ويظل يلاحقه طوال حياته... في مناخ حلمي كان يجري مع طفل آخر وفي يد كل منهما بيضة، يداهما ممتدتان إلى الأمام، ترتفع البيضة من اليد لكنها لا تسقط.. وفي مشهد آخر وفي أثناء المحاكمة الكنسية يتذكر حواراً مع أمه. دائماً هناك الطفولة التي تلاحقنا في غمار العنف البشري ومواقفه.. آخر مشاهد الفيلم يركض وفي يده البيضة وفي نفس المناخ الضبابي، لكنه لم يعد صغيراً، ثم نشاهد البيضة تسقط من يده وكأنما ترمز إلى سرّ ما.

لقد مات «زينون الإيلي» منتحراً في سجنه.

بازوليني: بهلوانية اللذة والمصير

حين تستدعي الكتابة، إلى حيّزها ولو كان محدوداً، حين تستدعي «بيير باولو بازوليني» فثمة شخصية ولجت التاريخ الفكري والفني بأبعاد متعددة، أبعاد مشروع لفهم الوجود والإنسان. فقد كان بازوليني متنوع النتاج والنشاط المعرفي، شاعراً، قاصاً، بجانب تكوينه الفكري الصعب وأرائه ودراساته. ومن البوابة الأدبية، دخل إلى عالم الكاميرا، ليمنحها روح الأدب. . . بازوليني مع «بونويل» أكبر من أدخل لغة الأدب إلى السينما، ليكون المشهد البصري هو ذلك الاتساع الفضائي لفنون مختلفة، تأخذ فيها فضائحية الواقع واللامعقول موقعاً حاسماً.

حين «تتسع الرؤيا تضيق العبارة» لذلك يلزم توسيع مناطق هذه العبارة كي تكون حاملة أكثر للرؤيا، فبازوليني حين لجأ إلى الكاميرا، كان قد وصل إلى أزمة مع الكلمة، فكان وعيه الحاد يقوده إلى رحابة السينما في مقدرتها الاستيعابية للمّ شمل الحالات المختلفة من الرؤى والتمزقات وهول المصير الذي يود بازوليني الإفصاح عنه بشكل أوسع.

من هنا نجد ضعف الانتقادات «التقنوية» التي تأخذ عليه، أنه لم يأخذ حرفة السينما ولم يتكلم «لغتها». لقد عبر على جنة الاحتراف ليؤسس تقاليده السينمائية الخاصة.. لقد كان مقتل بازوليني بتلك الطريقة الشنيعة والتمثيل بجثته من قبل مافيا اللاهوت الأوروبي، يحملان الكثير من سمات أبطاله في السينما، حيث التلذّذ بافتراس اللحم البشري بأخذ بعداً شهوياً كما في فيلم «حظيرة الخنازير» وكأنما ثمة حدس يقوده إلى ذلك.

في فيلم «أوديب ملكاً» قدم صياغة جديدة للأسطورة الأوديبية. نرى القسم الأول من الفيلم موسوماً بتلك المناخات الميثولوجية، التي أنشأت أوديب، وكأنما بازوليني أراد أن يقدّم الإنسان في كليته الزمانية والمكانية، فذلك القسم هو الماضي الإنساني، ولا نلبث أن نرى في القسم الثاني، أوديب في زي الإنسان المعاصر ومناخاته الحياتية الجديدة.

الأسطورة الأوديبية تتحول هنا إلى وجدان نظر فلسفي خاص. فالخطيئة الأصلية، التي اقترفها أوديب في قتل والده ومضاجعة أمه في الماضي السحيق من حياة الإنسان، ما زالت تعطي ثمارها المرة، مخترقة حاجز الزمن الضخم، ومشكلة ما يمكن أن نسميه أوديب المعاصر، الذي يحمله بازوليني كل إشكاليات الحياة المعاصرة عبر ديكور انسحاق جديد.

هناك لا نرى، من خلال الأسطورة البازولينية، نموذجاً مأساوياً لحاكم أو مجتمع بعينه، بل الإنسان في عصوره المختلفة، وصولاً إلى القرن العشرين، الذي يركز عليه المخرج بصفته تعبيراً عن

إشكاليات هذا القرن وما يسمى بعصرنة الأسطورة. في بعض مشاهد الفيلم نرى أوديب يعزف على قيثارته في مدينة حديثة والخواء والاغتراب يحاصرانه من كل الجهات..

نلاحظ في معظم أفلام بازوليني، انعدام التفلسف والأدلجة، كأنما الشاعر، المخرج، يرصد بعين ثاقبة، المشهد البشري، ليحيل ركامه إلى مشهد آخر ورؤية، غالباً ما تكون قائمة في محاكمتها للتاريخ والإنسان.. في السياق نفسه نفهم ولع بازوليني بأحد أكبر الذين قادوا دروب التمرد إلى الأدب، حسب تعبير «كامو»، ذلك هو «الماركيز دي ساد»، الذي قضى ٢٧ سنة في الباستيل قبل الثورة الفرنسية وترك روايات سوداء حافلة ببهلوانيات اللذّة والفتك والدم، تجري أحداثها في قصور معزولة موحشة.

فعند بازوليني، في «حظيرة الخنازير»، يجتمع أشخاص الفيلم في قصر غرائبي مرعب، بقدر ما هي صحراء النفوس، التي يريد تقديمها المخرج، كما يتضح خرابها من خلال المشاهد الجنسية، التي تبلغ ذروة العنف السادي ـ المازوشي.. احتكاك الأجساد البشرية عبر أقانيم اللذّة، يفجر المناطق المعتمة في اللاشعور، فتستحيل الممارسة الجسدية إلى طقوس عدوانية دامية، يختلط الدم بالأنين الشهوي، فيستكمل خراب الإنسان حلقات عنفه الخاص..

بهذه الطرق، يسعى بازوليني في الكشف عن وضعية الزيف الاجتماعي وتحطيم الأخلاقيات المرائية، في زمنٍ مخلوقاته تغطي ألمها وخواءها، بقشرة هشة من المساحيق.. يسعى وفي يده مبضع التشريح العميق، لعصر يدينه بشدة ولأوساط اجتماعية لم تترك في

روحه إلاّ طعم الكارثة، حاشداً كل مواهبه وقدراته لفضح كل ما يسيء إلى الإنسان، وحريته وجماله.

في فيلمه، الذي أخذ «تيمته» من رواية «لدي ساد» بعنوان ١٢٤ يوماً في سادوم، يكشف من غير مواربة خفايا الأوساط الكنسية في إيطاليا، ويضعها بجرأة أمام مجهر الكاميرا، حيث الرذيلة والممارسات الشاذة هي الوجه الحقيقي للسلوك. ولا شيء غير الاتكاء على قانون النزعات الداعرة.

أمام هذا التنكيل، الذي اجترحه بازوليني ضدهم، لم يلبث حراس الانحطاط أن اطفئوا هذا التوهج النبيل لحياته.. في تأبينه يقول ألبرتو مورافيا: لقد اغتالتك أيدي العنف الرخيص يا من نذرت حياتك ضد العنف. ومنذ سنة وجهت إحدى المجلات سؤالاً إلى «فلليني»، كان السؤال عن المستقبل، فردّ: لو وجد بيننا الآن بازوليني، بذلك الطراء الفكري، ربما أمكنت الإجابة.

فيلم «موزارت»
سيكولوجية الإبداع

ثمة حياة تنفصل كلياً، كونها تتميز كلياً عن المسار العادي لحياة البشر وحتى عن أصحاب المواهب الفنية والقدرات، التي تفترض نسقاً معيناً وطرائق تمرّ عبرها بتطور العمر والتجربة والتأثر بالآخر، كي تصل إلى وضع خاص بها ضمن فضاء الإبداع. هذه الحياة تنفصل عن هذا المسار لأنها تأتي على شكل انفجار استثنائي لا يمكن ضبطه بالمنطق والمقاييس، التي تنضبط ضمنها تلك المسارات الطبيعية والمقاييس الطبيعية. وغالباً ما تتسم هذه الحياة بطبيعة مباغتة ومن عوامل يكتنفها الالتباس والغموض، حيث يجب التعامل مع ما تفرزه من انعطافات إبداعية، ضمن معطى منطقها الخاص. وفي هذا السياق، الذي يندرج فيه مبدعون كباراً في مسار الذهن البشري وفي أماكن مختلفة من العالم. إنهم يضيئون مثل شهب لكن الموت لا يلبث أن يطويهم تحت جناحه البعيد.

من هذا المنطلق يتعامل الفنان السينمائي «ميلوش فورمان»، مخرج فيلم «الطائر فوق عش الكوكو»، يتعامل في فيلمه الجديد «أماديوس»، الذي يعالج حياة إبداع «موزارت» بحساسية الرؤية

المتجاوزة للذاكرة الأرشيفية، التي تغري في القصّ عن حياة المبدعين وصانعي التاريخ. فالأمانة عند فورمان ليست أمانة إيراد الوقائع والتواريخ في حياة هذا أو ذاك في فيلمه الثري هذا. بل هي أمانة الفن واستبطان نسيج الرؤيا الخارقة، التي ولدتها موسيقى هذا الطفل «موزارت»، وقلب بها معادلات ثقافة عصره بعفوية تصل حدّ السذاجة. ومن الفهم إيّاه تلاعب «فورمان» بروايات كثيرة ووقائع وسير كدست حول موزارت و«ساليري» والعصر الباروكي، ليخدم خط رؤيته حول الموهبة والتاريخ والإبداع والحياة والموت، من خلال هذا «العابر العظيم» موزارت، ومن خلال ساليري الموسيقار العتيد. فالفيلم في معظمه عن «ساليري» وتداعياته وجنونه ومحاولات انتحاره، أي عن الصدع الذي أصابه بعد ظهور «موزارات بعبقريته، التي وقف مذهولاً مرتبكاً أمامها (ساليري)، وبعد موت موزارت المبكر عن ٣٥ عاماً والذي أصاب ساليري باليأس والجنون وعقدة الذنب. فكأنما فورمان أراد لهذا الغياب أن يكون أكثر حضوراً لموزارت من خلال ما تركه من أصداء وانعكاسات في ذهن ساليري والعصور اللاحقة.

في بداية الفيلم نرى «ساليري» في عربة بصحبته العقلية، في منولوجه المتمزق عن موزارت وعن نفسه، يعيد التاريخ إلى ما قبل ٣٠ عاماً. حين ذهب لأول مرة إلى القصر لسماع موزارت بحضور الامبراطور النمساوي وأثناء تجواله في إحدى ردهات القصر، رأى موزارت يتداعب مع فتاة من حاشية القصر ويطلق ضحكات بلهاء أو هكذا تبدو، بينما الحضور الكبير ينتظر مجيئه لقيادة الموسيقى، التي بدأت في غيابه. ثم عتاب الامبراطور له على استخفافه بحفلة أقيمت

لأجله. . هنا تبدأ نقطة هامة في مسار العلاقات وطبيعتها بين شخصيات الفيلم المختلفة، يعرضها «ساليري» بأنه لم يكن يتصور وهو ـ الموسيقي الرصين ـ أن يرى هكذا ولداً عابثاً وساذجاً بعد أن سمع عنه الكثير. . وهذه النقطة وما شاكلها هي التي ستظل لغزاً محيراً، لساليري، عدم انتهاج موزارت سلوكاً يتساوى مع حجم موهبته واستخفافه ولا مبالاته بالأمور، التي يظن الآخرون أنها غاية الجدية، كالضحكة التي يطلقها «موزارت» والتي تشبه صهيل حصان. يقول «ميلوش فورمان» «ضحكة موزارت في الفيلم هي في الوقت نفسه كابوس ساليري». والضحكة كجزء في البناء السينمائي للشخصية وجزء في عملية الإبداع والمبدعين. فهذا الكابوس سيستمر من حيث لا يدري في إزعاج ساليري ومستشاري الامبراطور الموسيقيين، حيث نلاحظ أنهم إيطاليون، فقد كانت الموسيقى الإيطالية تهيمن على النمسا قبل موزارت.

الإبداع الموزارتي كان صادماً للقواعد والأصول التي استقرت حول الموسيقى. فقد كان يخلق موسيقاه من غير مسودة نوطة أو شطب أو تصحيح، ويخلق ما ليس موجوداً في تاريخ الموسيقى والأوبرا والرقص، الذي أدخله لأول مرة في العروض الأوبرالية وسط معارضة الجميع الذين دوخهم الدفق القادم من ينابيع إلهام غامضة، مما قلب توازن ساليري ودفعه إلى نسج المؤامرات ضد موزارت. . . يأتي إلى بيت موزارت ويطلب منه مقابل مبلغ من المال، وهو يعرف حاجته إلى ذلك، يطلب منه أوبريت حول الموت، لكن موزارت يخاف من هذا العمل، وهو يوضح لزوجته التي تشجعه على إنجازه إزاء عائده المالي، بأن مثل هذا العمل سيقتله ورغم ذلك يبدأ فيه.

وهنا نقطة أخرى في منحى سير سيكولوجية الإبداع وخطورة هذه الإبداعات على صاحبها، فربما الأعمال التي تلامس الهاجس الأكبر لأعماق الفنان وتفجر مكنوناته دفعة واحدة، تفضي إلى حتفه، وتقوده إلى الهلاك لضخامة ما يقذفه للخارج من إشكالات وأسئلة وشموس غير مرئية، يقذف معها روحه. . . إنها الأعمال الخطرة، التي تدمر صانعها. . وطوال الفيلم لم يكتمل هذا العمل الخطير إلاّ في اللحظات الأخيرة من حياة موزارت حين وقع على الحلبة في إحدى الحفلات وأخذه ساليري إلى بيته، وهو بالغ الإعياء، وطلب منه ما بدأه حول الموت فردّ عليه موزارت، أنت تكتب وأنا أملي عليك، فمثل هذا العمل مكتوب في رأسي منذ قرون، وأخذ ذلك الدفق يتواصل على الورق، حتى مجيىء زوجته وطفله، ثم أسلم روحه للعالم الآخر. .

وهنا يبدأ سِفْر العذاب والجنون لساليري واتهامه الجميع بقتل موزارت وربما هو سِفْر تطهري بالنسبة لساليري. . . وهنا، مثلما أشرت، يبدأ فيلم ميلوش فورمان بموته، لأن «ساليري» بقي مصلوباً تمزقه آلام الجنون والوحدة والندم. أترى هل البشرية كلها، حسب هذيانات ساليري، عليها أن تدفع ثمن جنايتها ضد موزارت وضد الإبداع والمبدعين.

«ميلوش فورمان» مبدع هذا الفيلم من أصل تشكيلي، وحين أراد تصوير فيلمه هذا، ذهب مع الطاقم إلى تشيكوسلوفاكيا بعد مماطلات وشروط من الحكومة التشيكية حول تصوير الفيلم هناك. في نظر فورمان ثمة مناخات وأمكنة أكثر تجسيداً لما يريد أن يعبّر عنه سينمائياً. . . استطاع فورمان بحساسية أخاذة أن يبدع فيلماً كبيراً وأن

يظهر ممثلين لأول مرة على الشاشة، وهم الذين لعبوا الأدوار الـرئيسية في الفيلم، بإتقان لأدوار معقدة في كل المستويات الأدائية.

فـورمـان، التقط الخيـوط الجـوهـريـة في حيـاة مـوزارت وعصره والعلاقة مع ساليري ونظرة كل منهما للإبداع والحياة، فموزارت ليس معنياً بالشهرة وحيازة الأمجاد العابرة، فهو من معدن ذي طبيعة مختلفة عن سـاليري، لكن هـذا الأخير، أيضـاً، رغم حقده وعـدائيته نحـو موزارت، ليس فناناً سطحياً وإلّا لما وصل إلى حالة الدمار بعد مـوت مـوزارت وظل مشـدوداً نحوه وسببـاً لشقائـه، فكـأنمـا مـوزارت هـو الصـاعق، الذي سكن أحشـاء سالـيري زمناً، وتفجـر بهـذا الشكـل المأساوي.

الفيلم، أيضاً، عن علاقة الفنان بالدولـة. ومن المعروف أن دولـة النمسا عهدذاك، تعيش إلى جانب مجد اتساعها الجغرافي، تعيش مجد الثقافة والمـوسيقى خاصـة. فموزارت نشـأ بعد الامـبراطورة الشهـيرة بحبها للثقافة والموسيقى والغناء «ماري تريزا»، أي في عهـد ولدهـا، حيث مازالت تسود قيم الثقافة والجـمال وأبهة الصعـود. فأول ظهـور لموزارت وهو طفـل كان بحضـور «ماري انطوانيت»، التي تقبله آخر الحفلة وتسأله عن رغبته فيجيبها أنه يريـد الزواج منهـا. هذه الحـادثة كانت بداية لا مبالاة موزارت تجاه أكثر الأشياء فخـامة وجـبروتاً وقـد عاش حياته بعيـداً عن الثراء والافتتان بالمظهر غارقاً في مياه طفولتـه، التي لم تفارقه حتى اللحـظة الأخيرة، التي يمـوت فيها وهـو يبدع أثـره الخالد حول الموت ليعطي التاريخ معنى ما من خلال الفن.

الفهرس

● مقالات في الأدب

● مقالات في السينما

اصدارات اتحاد كتاب وأدباء الامارات

● الإصدارات الشعرية:

1 ـ قصائد من الإمارات — لعدد من شعراء الإمارات 1986

2 ـ صلاة العيد والتعب — عارف الخاجة 1986

3 ـ شدو الزمن — سلطان خليفة 1988

4 ـ مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور — سيف الرحبي 1988

5 ـ جغرافية الفردوس — جعفر الجمري 1988

6 ـ وردة للوطن وقبلة للحبيبة — عمر أبو سالم 1989

7 ـ هذا هو الساحل. . أين البحر؟ — مؤيد الشيباني 1989

8 ـ بحثاً عن النهر — رأفت السويركي 1989

9 ـ علي بن المسك التهامي يفاجىء قاتليه — عارف الخاجة 1989

10 ـ الفالس الأخير في سنتياغو — أرييل دورفمان، ترجمة: كامل يوسف حسين 1990

11 ـ آية للصمت — ظاعن شاهين 1990

12 ـ الشيطان وقصائد أخرى — ليرمونتوف، ترجمة: رفعت سلام 1991

13 ـ ليجف ريق البحر — ثاني السويدي 1991

● الإصدارات القصصية والروائية:

1 ـ كلنا. . كلنا. . كلنا نحب البحر — لعدد من كتّاب الإمارات 1985

2 ـ السمكة الصغيرة — تأليف: صمد بهرنجي، ترجمة: علي عبد العزيز الشرهان وعمر عدس 1986

3 ـ أطفال آخر الزمان — تأليف: عزيز نيسين
ترجمة: عمر عدس 1987

4 ـ الرجل العاشر — تأليف: غراهام غرين
ترجمة: مصطفى كامل 1988

5 ـ الأرواح تسكن المدينة — أنور الخطيب 1988

6 ـ فيروز — مريم جمعة فرج 1988

7 ـ 12 قصة قصيرة — لعدد من الكتّاب 1989

8 ـ الرحلة العجيبة — تأليف: شوساكو إندو
ترجمة: فكر بكر 1989

9 ـ ميادير — ناصر جبران 1990

10 ـ الطحلب — إبراهيم مبارك 1990

11 ـ عندما تدفن النخيل — ناصر الظاهري 1990

12 ـ طفول — سعاد العريمي 1990

13 ـ الصمت — خليل قنديل 1991

14 ـ موعد سري (رواية) — تأليف كوبو آبي
ترجمة: كامل يوسف حسين1991

● أدباء وكتّاب من الإمارات:

1 ـ سالم بن علي العويس — جميع وإعداد:
عبدالإله عبد القادر 1988

2 ـ سلطان العويس تاجر استهواه الشعرجمع وإعداد:
عبد الإله عبد القادر 1988

3 ـ الشاعر الجامح خلفان بن مصبح — إعداد: شوقي رافع 1990

● دراسات مختلفة:

1 ـ معجم القوافي والألحان — د. فالح حنظل 1987

2 ـ أبحاث الملتقى الأول للكتابات عبد الحميد أحمد
القصصية والروائية في دولة الإمارات رعد عبد الجليل جواد
يوسف خليل 1989

3 ـ تاريخ الحركة المسرحية في
دولة الإمارات 1960-1986 عبد الإله عبد القادر 1989

4 ـ فنجان قهوة عبدالله عبد الرحمن 1989

5 ـ الاتفاقيات السياسية والاقتصادية التي
عقدت بين إمارات ساحل عُمان علي محمد راشد 1989

6 ـ غانم غباش ـ فارس من هذا الزمان 1989

7 ـ ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الأول 1990

8 ـ الصراع حول مضيق هرمز عبيد طويرش 1990

9 ـ تحولات اللغة الدارجة د. علي عبد العزيز الشرهان 1990

10 ـ كتيب خاص عن الفائزين
بجائزة سلطان العويس (الدورة الأولى)

11 ـ أرجوزة تحفة القضاة نظم: شهاب الدين أحمد بن ماجد
شرح: حسن صالح شهاب 1991

12 ـ ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الثاني 1991

13 ـ ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الثالث 1991

14 ـ ندوة الأدب في الخليج العربي الجزء الرابع 1991

15 ـ الحداثة الأولى محمد جمال باروت 1991

● تراث وفنون:

1 ـ الألعاب والألغاز الشعبية في
دولة الإمارات العربية المتحدة نجيب الشامسي 1991

صدر للشاعر

نورسة الجنون	دمشق ١٩٨١
الجبل الأخضر	دمشق ١٩٨٣
أجراس القطيعة	باريس ١٩٨٤
رأس المسافر	المغرب ١٩٨٦
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	عمان ـ الإمارات ١٩٨٨

يصدر

حول الأدب في الخليج العربي	دراسة لبعض نماذجه
نجمة البدو الرحل	شعر



هذه الكتابات المختلفة، كتبت في سياق كتابات أخرى منذ مطلع الثمانينات وحتى أواخرها. . توزعها في هذه الرقعة الزمنية كان أيضاً توزعاً في المكان الذي كتبت فيه، البلدان التي أقمت فيها وعملت كمحرر ثقافي أو مراسل في الإطار نفسه، لذلك فبواعثها لحظات جدل وردود أفعال والتباسات، إذ ليس ما هو واضح في مشهد الثقافة العربية، المضطرب والباحث عن ذاته وسط ركام المعارف والخطابات المنجزة والمكرسة من كل حدب وصوب. . وسط زمن لخصت كثافة مآسيه ومهازله فترة الثمانينات بشكل صاعق.

ماذا يجمع هذه الكتابات عدا صفة الأدب والفن؟ .

أعتقد أن هناك خيوطاً أخرى تشد أواصر شتاتها، - كما سيلاحظ - في معظمها، خيوط حياة مشتركة بين مناخ الكتابات وشخوصها وعناصرها، وإن اختلفت مستويات التناول والأسلوب في بعض الأحيان فذلك راجع إلى شتات زمن كتابتها.

كتابات لا تجعل هدف الإقناع بتقنياته المختلفة، نصب عينها، لكنها لا تُخفي رغبة قراءتها وهذا هو سبب طباعتها وتوزيعها قبل أن تذهب أدراج الرياح.

سيف الرحبي